



L'OTTOCENTO  
DI  
ANDREA MAFFEI

MUSEO CIVICO RIVA DEL GARDA





# L'OTTOCENTO DI ANDREA MAFFEI

MUSEO CIVICO  
Comune di Riva del Garda  
21 giugno - 30 agosto 1987

*Mostra a cura di:* Marina Botteri - Barbara Cinelli - Fernando Mazzocca

*Allestimento:* Takashi Shimura

*Stampa:* Tipolitografia Temi - Trento

*Referenze fotografiche:*

Alinari, Aschieri, Bardazzi, Biatel, Chiarenza, Da Villa, Eccher, Giacomelli, Orlandi, Magnani, Saporetti

Archivio Galleria d'Arte Moderna di Torino

Archivio Museo Provinciale d'Arte di Trento

*Assicurazioni:* INA-Assitalia - Reale Mutua

*Trasporti:* Gondrand s.r.l.

*Restauri:*

A. Fermini, *Veduta di Riva* (Maria Chiara Stefanini - Maria Luisa Tomasi)

G. Bertini, *Ritratto di Andrea Maffei* (Paola Azzolini)

Il dipinto *Ritratto di Andrea Maffei* di G. Bertini è stato restaurato con il contributo del Centro Studi Judicaria.



**Unione Commercio Turismo  
e Attività di Servizio**  
RIVA DEL GARDA



CASSA di RISPARMIO  
TRENTO ROVERETO



Azienda Autonoma di Soggiorno



Reale Mutua Assicurazioni

MODERNA  
PER TRADIZIONE  
DAL 1828



ISTITUTO NAZIONALE DELLE ASSICURAZIONI

**Assitalia**  
Le Assicurazioni d'Italia

*Comitato d'onore:*

Pierluigi Angeli - *Presidente della Giunta Provinciale di Trento*  
Franco Paolazzi - *Presidente del Consiglio Provinciale di Trento*  
Giorgio Ziosi - *Vicepresidente del Consiglio Provinciale di Trento*  
Tarcisio Andreolli - *Assessore alla Cultura della Provincia Autonoma di Trento*  
Mario Malossini - *Assessore al Turismo della Provincia Autonoma di Trento*  
Agnese Rosa - *Sindaco del Comune di Molina di Ledro*  
Salvatore Sabato - *Preside del liceo Andrea Maffei*  
Giuseppe Giacomini - *Presidente del Consiglio d'Istituto del liceo Andrea Maffei*  
Basilio Mosca - *Presidente del Centro Studi Judicaria*  
Carlo Modena - *Presidente dell'Azienda Autonoma di Soggiorno di Riva del Garda*  
Giancarlo Marocchi - *Presidente Unione Commercio Turismo e Attività di Servizio di Riva del Garda*  
Lauro Bresciani - *Presidente Associazione Commercianti di Riva del Garda*

*Comitato scientifico:*

Marina Botteri  
Barbara Cinelli  
Federica Fanizza  
Paola Maria Filippi  
Angelo Foletto  
Marta Marri Tonelli  
Fernando Mazzocca  
Carlo Orandini  
Graziano Riccadonna

La mostra *L'Ottocento di Andrea Maffei* è stata realizzata con il patrocinio del Centro Studi Judicaria.



Si ringraziano per la preziosa collaborazione:

Alessandra Mottola Molfino - *Direttrice del Museo Poldi Pezzoli di Milano*

Carlo Carotti - *Direttore della Biblioteca Nazionale Braidense*

Andrea Cascella - *Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

Lanfranco Franzoni - *Direttore dei Musei e Gallerie d'Arte di Verona*

Mons. Enrico Galbiati - *Prefetto della Pinacoteca Ambrosiana di Milano*

Mercedes Precerutti Garberi - *Direttrice dei Musei Civici di Milano*

Mario Gretter - *Coordinatore amministrativo del Museo Provinciale d'Arte di Trento*

Rosanna Maggio Serra - *Direttrice della Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino*

Alessandro Osele - *Direttore della Biblioteca Civica di Trento*

Mons. Gino Scalzi - *Conservatore della Galleria Tadini di Lovere*

Giovanna Sirè Neppi - *Direttrice delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*

Ettore Spalletti - *Direttore della Galleria d'Arte Moderna di Firenze*

Rosalba Tardito Amerio - *Soprintendente ai Beni Artistici e Storici della Lombardia*

Donata Vicini - *Direttrice dei Musei Civici di Pavia*

Gianni Zampiccoli - *Direttore della Biblioteca Civica di Arco*

Anchise Tempestini e Margareth Davies del Kunsthistorisches Institut di Firenze

Maria Teresa Fiorio e Sergio Borghi della Galleria d'Arte Moderna di Milano

Luisa Arrigoni della Biblioteca di Brera

Donata Falchetti e Laura Zumcheller della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano

Laura Corti e Paola Barocchi della Scuola Normale Superiore di Pisa

Luciano Borrelli della Biblioteca Civica di Trento

Annalisa Zanni ed Erminia Bianchi del Museo Poldi Pezzoli di Milano

Pietro Lurchi della Pinacoteca Ambrosiana

Si ringraziano inoltre i collezionisti per i gentili prestiti.

Un particolare ringraziamento va rivolto a Marta Marri Tonelli per la costante e precisa collaborazione ed a Carmela de Lutti per la cortese disponibilità.

## Presentazione

*Il Museo Civico, nel proseguire la sua attività espositiva sostenuta dalla serietà della ricerca scientifica, dedica quest'anno una rassegna ad Andrea Maffei, illustre concittadino che nel corso dell'Ottocento fu uno dei protagonisti del dibattito culturale del romanticismo italiano.*

*Questa iniziativa riafferma per il Museo Civico quel ruolo primario nel promuovere le nostre iniziative culturali, già efficacemente proposto dalle esposizioni precedenti.*

*Siamo poi lieti di sottolineare come la disponibilità dimostrata dai responsabili di prestigiose raccolte pubbliche, quali la Pinacoteca di Brera e l'Ambrosiana, le Gallerie d'Arte Moderna di Torino, Milano, Firenze, la Galleria dell'Accademia di Venezia e i Musei Civici di Pavia, nonché l'adesione di studiosi e collezionisti, testimoni il riconoscimento, ben oltre l'ambito locale, dell'impegno che contraddistingue l'attività del Museo Civico.*

L'Assessore alla Cultura  
DARIO MOSANER

Il Sindaco  
ENZO BASSETTI



## Sommario

|                                                                                                                 |        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| MARINA BOTTERI - <i>Introduzione</i> .....                                                                      | pag. 8 |
| MARTA MARRI TONELLI - <i>Note biografiche</i> .....                                                             | » 11   |
| MARTA MARRI TONELLI - <i>Il prestigio dell'uomo di cultura</i> .....                                            | » 22   |
| MARTA MARRI TONELLI - <i>La vocazione del traduttore</i> .....                                                  | » 32   |
| PAOLA MARIA FILIPPI - <i>Andrea Maffei e Franz Grillparzer</i> .....                                            | » 36   |
| GRAZIANO RICCADONNA - <i>L'editoria della nuova Italia</i> .....                                                | » 39   |
| GRAZIANO RICCADONNA - <i>Il Maffei politico: un cosmopolita nell'Europa dell'800</i> .....                      | » 75   |
| ANGELO FOLETTTO - <i>«Poeta assai distinto», librettista dilettante?</i> .....                                  | » 90   |
| FERNANDO MAZZOCCA - <i>Andrea Maffei patrono delle arti e collezionista</i> .....                               | » 96   |
| FERNANDO MAZZOCCA - <i>Le disposizioni testamentarie di Andrea Maffei e l'inventario delle collezioni</i> ..... | » 130  |
| BARBARA CINELLI - <i>I contributi di Andrea Maffei per le Gemme d'Arti Italiane</i> .....                       | » 144  |
| CARLO ORADINI - <i>Ambiti della cultura romantica in Trentino</i> .....                                         | » 246  |
| FEDERICA FANIZZA - <i>Nota bibliografica alla produzione letteraria di Andrea Maffei</i> .....                  | » 265  |
| Bibliografia .....                                                                                              | » 273  |
| Indice dei nomi .....                                                                                           | » 277  |

Schede a cura di Barbara Cinelli (b.c.),  
Marta Marri Tonelli (m.m.t.), Fernando Mazzocca (f.m.)

## Introduzione

Già nel 1985, in occasione del centenario della morte di Andrea Maffei, si era avvertita l'esigenza di ricordare la figura del letterato trentino per riscattarla dai limiti angusti e dai pregiudizi di un'ormai consolidata interpretazione riduttiva della sua poliedrica personalità ed attività di intellettuale. Sono stati necessari due anni di lavoro sulla copiosa documentazione inedita, conservata nell'archivio della famiglia de Lutti a Riva del Garda – alla cui generosità e disponibilità va il nostro più vivo ringraziamento –, per poter ritessere pazientemente una trama le cui fila, come quelle di altre vicende dell'Ottocento italiano, apparivano smarrite o spezzate, soprattutto per scarsa conoscenza, o fedeltà a vecchi schemi interpretativi e ideologici. Il Maffei infatti, la cui figura è paragonabile per tanti versi a quella del suo maestro Vincenzo Monti, è stato per lo più considerato, ad un esame univoco della sua attività, come il campione di una letteratura del disimpegno, aliena da ogni sperimentazione e da ogni serio confronto con la realtà storica, pronta se mai a seguire ogni nuova bandiera e ad assecondare le più mutevoli esigenze del gusto dell'epoca.

Occorreva quindi andare oltre una semplice considerazione delle sue qualità letterarie e restituire la sua figura agli orizzonti, che non furono certo provinciali e angusti, di una promozione culturale di respiro europeo; senza dimenticare poi i suoi vivacissimi interessi nei settori più vitali della produzione artistica ottocentesca.

In primo luogo il fondamentale discorso sul Maffei traduttore, e fu nel bene e nel male il principe dei divulgatori ottocenteschi, non si è arenato nelle secche del problema di una sua presunta attendibilità, ampliandosi invece all'enorme significato assunto dalla sua opera di interprete e mediatore, per il gusto ed il pubblico italiano, delle maggiori creazioni della civiltà letteraria romantica europea: Schiller, Goethe, Byron.

La vastissima popolarità raggiunta dalle sue traduzioni e rielaborazioni, testimoniata da una straordinaria – e per lui assai redditizia – fortuna editoriale, fu un elemento vitale di quel clima di gusto, in cui fiorirono il melodramma verdiano, la grande pittura e la scultura romantica di Hayez, Bertini, Vela.

La mostra, ricostruendo a grandi linee, attraverso la documentazione delle sue prestigiose e popolari imprese di traduttore, l'attività letteraria del Maffei ha voluto evidenziare, parallelamente, il ruolo

estremamente significativo da lui giocato nel dibattito musicale e figurativo contemporaneo. È stato così esaminato, alla luce di un approfondito riesame dell'intenso ed intricato rapporto con Verdi, il contributo di Maffei ad alcune significative svolte espressive del melodramma ottocentesco.

Ma è forse sul versante delle belle arti che il suo ruolo di critico, consulente, promotore, collezionista, appare avere lasciato una traccia più profonda. Fu infatti coinvolto in quel decisivo clima di rottura degli schemi didattici della pittura storica e della scultura celebrativa, che favorì la nascita dei capolavori della maturità artistica di Hayez e di Vela. La loro presenza, in mostra, insieme a quella di opere più allineate al gusto dell'epoca, diviene così occasione per verificare, ancora una volta, il profondo legame tra letteratura e arti figurative nell'Ottocento romantico.

La Direttrice  
MARINA BOTTERI





## NOTE BIOGRAFICHE

Andrea Maffei nasce il 19 aprile 1798 a Molina, in Val di Ledro, da Filippo Nerio Maffei, «nobile del Sacro Romano Impero, anauniense di Cles» e da Maddalena Brocchetti, «figlia del nobile Giulio Brocchetti di Tenno».

Seguendo gli spostamenti del padre, magistrato, vive dapprima a Riva del Garda, poi a Trento, in Alto Adige e a Bologna. In quest'ultima città ha come maestro di letteratura italiana Paolo Costa, il quale incoraggia ed orienta i suoi interessi letterari. In seguito, per due anni, risiede a Monaco di Baviera, presso lo zio Giuseppe Maffei, professore di letteratura nella locale Università e consigliere della famiglia reale bavarese.

Nel 1818 pubblica a Milano gli *Idillj* di Salomon Gessner, sua prima versione poetica, dedicandoli a Vincenzo Monti.

Conseguita la laurea in giurisprudenza risiede per alcuni anni a Verona e poi a Venezia, entrando in relazione con gli ambienti aristocratici e intellettuali delle due città.

Su incitamento di Vincenzo Monti inizia la traduzione del *Messia* di Klopstock. Un primo saggio inedito di tale versione appare nel 1821 sulla «Biblioteca Italiana», con una introduzione elogiativa di Paride Zajotti. Nello stesso periodo traduce, a richiesta di Camillo Ugoni, una scena della trasposizione schilleriana della *Turandot* di Carlo Gozzi. La versione, che appare pubblicata sul III volume della *Letteratura italiana della seconda metà del secolo XVIII* dell'Ugoni, costituisce la sua prima esperienza documentata su un testo di Schiller.

Il 27 gennaio 1822 viene nominato Socio d'onore dell'Ateneo di Brescia, su proposta del presidente barone Camillo Ugoni, per «la molta erudizione» e «il fino suo gusto, di cui ha dato chiarissime prove nelle sue poetiche produzioni». Nel 1823 Ladislao Pyrker, patriarca di Venezia e primate di Dalmazia, si rivolge a lui, su consiglio di Antonio Rosmini, per la versione dal tedesco del suo poema epico *La Tunisiade*.

Nel 1825 ottiene, come funzionario governativo, il definitivo trasferimento a Milano, presso il Tribunale d'Appello. Gode dell'amicizia di Vincenzo Monti, che lo associa a sé quale collaboratore.

Nel 1827 inizia, con la pubblicazione della *Sposa di Messina*, la versione del Teatro completo di Friedrich Schiller che lo impegnerà per molti anni e contribuirà a consolidare la sua fama di traduttore.

Indizio dell'allargarsi della sua notorietà e del suo prestigio culturale è il moltiplicarsi di nomine onorifiche: nel 1828 è nominato Socio onorario dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano, nel 1829 Socio della Reale Accademia Roveretana degli Agiati e Socio corrispondente della Società Filodrammatica di Firenze.

In seguito alla morte di Vincenzo Monti l'Accademia dei Filodrammatici di Milano lo incarica di comporre «una licenza o cantata» da eseguirsi in occasione dello scoprimento del busto del poeta. La *scena lirica* da lui composta, musicata dal maestro Conti di Napoli, subentrato nell'incarico al Bellini, viene eseguita il 5 dicembre 1829, dopo la rappresentazione dell'*Aristodemo* del Monti.

Nel 1832 sposa Clara Carrara Spinelli, figlia del conte bergamasco Giovan Battista e di Ottavia Gambarà. Due anni più tardi, nel 1834, in seguito alla morte dell'unica figlia, per attenuare la solitudine della moglie apre il proprio salotto a letterati ed artisti. Il salotto Maffei diverrà in breve uno dei più noti ed ambiti centri di scambio culturale della penisola.

L'Accademia dei Filodrammatici di Milano, di cui è socio onorario, l'incarica, nel 1838, di scrivere il testo di una Scena lirica, *La Pace*, da eseguirsi in occasione dell'incoronazione del nuovo sovrano Ferdinando I. Nel salotto si moltiplicano, in questo periodo, i visitatori illustri; tra i musicisti vi sono ospiti anche il Thalberg e Franz Litszt, che tiene al pianoforte alcuni applauditi concerti.

Nell'estate del 1840 visita per la prima volta, insieme al poeta vicentino Jacopo Cabianca, la Toscana. A Firenze entra in relazione con Gino Capponi, Giovan Battista Niccolini ed altri letterati, con i quali resterà poi in assidua corrispondenza.

Frequenta assiduamente anche l'ambiente letterario genovese, e in particolare la «Villetta» del marchese Gian Carlo Di Negro, noto ritrovo di letterati ed artisti. Qui si lega d'amicizia fraterna con Manfredo Stefano Prasca, cui procura favorevoli contratti con editori milanesi. In particolare, cura la pubblicazione del *Roberto*, romanzo del Prasca che, apparso anonimo nel 1842, viene creduto da molti opera sua (e tale risulta ancor oggi in molte note biografiche, nonostante l'inconfutabile paternità del Prasca sia testimoniata dal carteggio tra i due letterati).

Nel marzo 1842 presenta alla moglie Giuseppe Verdi, reduce dal successo del *Nabucco*. Da questo momento il musicista diviene uno dei più assidui ospiti del salotto e trova in lui un prezioso amico e consigliere.

Nel 1844 concepisce, di concerto con l'editore Paolo Ripamonti-Carpano, l'elegante strenna «Gemme d'arti italiane» e la dirige redazionalmente per alcuni anni, commissionando ai più reputati artisti e letterati tavole e testi.

Nel giugno del 1846 si separa legalmente dalla moglie, ormai legata da una relazione col critico letterario Carlo Tenca. Testimoni dell'atto di separazione, redatto da Tommaso Grossi in qualità di notaio, sono Giuseppe Verdi e Giulio Carcano. Qualche mese più tardi, dopo un soggiorno comune a Recoaro, collabora con Verdi alla revisione del libretto del *Macbeth* e scrive, su sua richiesta, il libretto dei *Masnadieri*.

Partecipa alle Cinque Giornate di Milano del '48 «costruendo barricate in piazza Belgioioso e nella via degli Omenoni e del Morone». Il Governo provvisorio lo incarica di scrivere un *Inno* per la solenne benedizione delle bandiere. Sottoscrive il manifesto della «Società dell'unità d'Italia» della principessa Cristina di Belgioioso, sua amica da molti anni.

Nell'estate del 1849, in cerca di tranquillità dopo «due anni di tempeste politiche», soggiorna in Baviera, a Monaco e nel castello del duca Massimiliano. Visita poi Kissingen, Lipsia, Dresda, Berlino e altre città della Germania, ammirandone i «tesori d'arte».

Nel 1850 lascia l'impiego governativo presso il Tribunale d'Appello di Milano. Gli viene offerto di subentrare a Luigi Carrer quale direttore del Museo Correr di Venezia ma, non volendo «farsi di nuovo una catena», cerca in tutti i modi, seppur inutilmente, di far ottenere l'incarico al carissimo amico Giulio Carcano che, dopo il '48, si trova in difficoltà economiche.

Nel 1851 pensa di stabilirsi a Riva del Garda assieme all'amico Antonio Gazzoletti e prende in affitto un'abitazione, facendovi trasferire da Milano i suoi mobili e la sua collezione d'arte.

A Riva è entrato in cordiali rapporti con la famiglia De Lutti, che da questo momento diverrà il suo più stabile riferimento affettivo.

Negli anni seguenti i suoi soggiorni a Riva del Garda divengono frequenti e prolungati. Qui egli riprende la versione del *Paradiso Perduto* di Milton e prosegue la traduzione dei poemi di Byron. Pubblica anche *Dal Benaco*, una raccolta di versi ispirati al suo lago, dedicandola a donna Clara De Lutti.

Nel 1855, dopo una tappa a Monaco di Baviera, è a Parigi, in visita all'Esposizione Universale, dove sono presenti parecchi dipinti di Francesco Hayez e lo *Spartaco* di Vincenzo Vela, suoi intimi amici. Assiste alla *Maria Stuarda* di Schiller, recitata da Adelaide Ristori nella sua traduzione.

Si adopera per far conoscere negli ambienti musicali milanesi il giovane Vincenzo De Lutti riuscendo, nel 1858, a far rappresentare alla Scala il suo melodramma *Berengario d'Ivrea*, scritto su libretto di Antonio Gazzoletti. Contemporaneamente raccomanda all'editore Le Monnier di Firenze gli scritti della sua allieva più cara, Francesca De Lutti.

Viene nominato, nel 1859, membro della Commissione straordinaria per il riordino dell'Accademia di Brera. Proseguendo nella traduzione dei poemi di Thomas



Moore pubblica, preceduti da una dedica in versi a Giuseppe Verdi, *Gli adoratori del fuoco*.

Intensifica i soggiorni a Firenze, città da lui prediletta. Nel 1865 partecipa, quale rappresentante ufficiale di Riva del Garda e dell'Istituto lombardo di Scienze, Lettere e Arti, alle solenni celebrazioni del VI Centenario della nascita di Dante Alighieri. Il Municipio fiorentino lo invita a leggere i suoi versi all'Accademia letteraria musicale che si tiene, per l'occasione, nelle sale della Società filarmonica.

Amareggiato per la mancata annessione del «suo» Trentino al Regno d'Italia dopo la guerra del 1866, chiede, facendo valere le sue antiche origini veronesi, la cittadinanza italiana. Il 21 luglio 1867 viene incluso, per decreto regio, nei registri di cittadinanza di Venezia.

Nel 1867 viene nominato, dal re, Ufficiale e poi Commendatore dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro indi, nell'anno seguente, Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia.

Nella primavera del 1869, mentre si trova a Firenze per curare la stampa, presso Le Monnier, della versione del *Faust* completo di Goethe, cade gravemente ammalato di carbonchio. La moglie Clara accorre da Milano per assisterlo. Da questo momento, e fino alla morte, le relazioni tra i due coniugi tornano ad essere affettuosamente assidue. Trascorre la convalescenza ospite prima di Felice Le Monnier nella sua villa di Bellosguardo e poi a Padova in casa Aganoor. Ma nell'agosto è già a Monaco di Baviera, in visita all'Esposizione Internazionale.

Nel 1870 conclude, con la pubblicazione del *Manfredo*, la versione dei drammi di Byron e si appresta a tradurre le *Odi* di Anacreonte.

Mentre si moltiplicano le cariche e le benemerenzze che via via gli vengono conferite da Enti pubblici e privati, sempre più spesso viene pure delegato a presenziare alle principali cerimonie ufficiali: nel 1871 è incaricato ufficialmente da Cesare Correnti, Ministro della Pubblica Istruzione, di rappresentare la nazione italiana nel trasporto delle ceneri di Ugo Foscolo in Santa Croce; nel 1873 rappresenta la città di Riva del Garda ai solenni funerali di Alessandro Manzoni; nel 1874 l'Accademia della Crusca, quale socio corrispondente ma soprattutto in quanto «artefice più gentile di versi che oggi vanti l'Italia», lo delega suo rappresentante alle feste commemorative del V Centenario della morte del Petrarca ad Arquà e a Padova.

Prosegue intensa, anche in questi anni, l'attività di traduttore: pubblica l'*Ifigenia* e le *Elegie Romane* di Goethe, il *Ratcliff* e l'*Almanson* di Heine, l'*Avola* e la *Medea* di Grillparzer; e poi ancora versioni da Byron, da Schiller, da autori minori tedeschi ed inglesi ed anche dal latino. A ciò s'aggiungano le riduzioni per le scene teatrali di numerosi testi tradotti, la collaborazione a riviste letterarie e la composizione di versi d'occasione da recitarsi nelle tante riunioni intellettuali e mondane cui è invitato nelle diverse città in cui alternativamente soggiorna.

Il 16 marzo 1879, auspice Benedetto Cairoli, gli viene conferita dal re Umberto I la carica di Senatore del regno.

Nel 1880 gli viene conferita dal Municipio di Firenze la cittadinanza onoraria.

Nel 1882 l'Accademia romana di S. Lucia lo nomina Accademico d'Onore quale «meritato omaggio all'illustre poeta e letterato, che spese gli anni di una lunga vita ad accrescere la gloria delle nostre lettere».

Nel 1883 il Re lo nomina Cavaliere dell'Ordine Civile di Savoia.

Nel 1884 il Comune di Milano decreta di conferirgli la medaglia commemorativa destinata ai combattenti delle Cinque Giornate.

Muore a Milano, il 27 novembre 1885, assistito da Andrea Verga, suo medico ed amico, in una stanza dell'albergo Bella Venezia dove da un trentennio era solito alloggiare durante i soggiorni nella città. Dopo le esequie solenni la salma viene tralata a Riva del Garda per essere tumulata nella cappella della villa De Lutti a S. Alessandro.

M.M.T.

## Giuseppe Bertini

(Milano 1825 - 1898)

*Ritratto di Andrea Maffei*,  
1850 ca.

Olio su tela, 88×69 cm

Firmato in basso a destra «G.  
Bertini»

Milano, Museo Poldi Pezzoli

L'età dell'effigiato e l'affinità formale con la serie dei ritratti di amici letterati e pittori, come Emilio Visconti Venosta, Hayez, Domenico Induno, Andrea Appiani junior, Eleuterio Pagliano, eseguiti dal Bertini tra il 1850 ed il '56 (Milano, Società Patriottica, cf. Carotti 1899, p. 191), depongono per una datazione del dipinto assolutamente non oltre gli anni '50. Comunque la sua prima menzione è nell'*Appendice*, del gennaio 1869, al testamento redatto dal poeta nel 1856, dove esso veniva legato, insieme ad un esemplare di tutte le sue opere donato alla Biblioteca, al Museo della città di Trento. Disposizione che fu poi mutata nel 1880, a favore della «mia carissima più che figlia Camilla Cavezzali», da cui è pervenuto nel 1917 per lascito testamentario al museo milanese.

In quell'occasione Maffei disponeva che la defraudata città aves-

se in cambio «l'altro mio ritratto eseguito dal celebre Pittore Jelsco in divisa da Cons. Provinciale». Non reperito quest'altro ritratto, né quello «giovanile dipinto da Natale Schiavoni», lasciato sempre nel 1880 all'amica fiorentina Angelina Pucio, questa rimane l'unica immagine relativamente giovanile a noi nota del poeta. Importante anche come testimonianza dello stretto legame con il Bertini e con Camilla Gabba Cavezzali, anch'essa ritratta dal pittore in due suggestivi ritratti (entrambi pure al Museo Poldi Pezzoli). E conferma poi d'un più che probabile rapporto tra il Maffei e l'entourage del celebre collezionista milanese, Gian Giacomo Poldi Pezzoli, nel quale sia il Bertini che la Cavezzali erano personaggi di grandissimo rilievo. Camilla era erede di famosi collezionisti (cf. Hayez 1983, pp. 139-43) e raccoglitrice essa stessa di oggetti

d'arte lasciati in eredità al museo formato dall'amico Gian Giacomo (cf. Mottola Molfino 1979, pp. 28, 35-36).

Ispirato al grande modello della ritrattistica hayeziana, ma più aggiornato nel taglio compositivo e nella espressiva semplificazione della stesura, il dipinto appare tutto giocato tra la raffinatezza delle poche gamme cromatiche (i bianchi, i neri del costume, l'ocra del fondo) e l'eleganza dei dettagli, la decorazione austriaca e l'occhialeto impugnato dalla mano guantata. E proprio questo appare il particolare più significativo a denotare, quando non fossero bastati quei due occhi vivacissimi puntati sullo spettatore, l'acutezza delle scelte dell'intellettuale e lo sguardo sapiente del conoscitore.

f.m.

Bibliografia: Natale 1982, n. 265 (con bibliografia).







**Francesco Hayez**

(Venezia 1791 - Milano 1882)

*Ritratto di Clara Maffei*, 1845

ca.

Olio su tela, 68×58 cm

Verona, collezione privata

Poco noto, per i suoi mutamenti di proprietà e la scarsa fortuna espositiva, rimane comunque uno dei più alti e sottili ritratti dell'artista veneziano, che fu tanto intimo del poeta, quanto della celebratissima consorte. Venne infatti posto dal Barbiera tra i frequentatori più assidui ed ascoltati, nella sua rievocazione del famoso salotto. Ma di Clara il pittore sembra aver colto, più che l'icona della vestale della mondanità milanese, le qualità dell'intellettuale e della donna, fermandone la mobilissima fisionomia nel taglio ironico

della bocca, piegata in un accenno di sorriso. Così l'acconciatura e l'abito, lasciato da parte ogni descizionismo di costume, divengono da un lato eloquente sottolineatura della personalità, della snobistica e sapiente trascuratezza dell'effigiata, e dall'altro stupendi brani di pittura. Freschissimo saggio di una fluidità materica, di una elegante rapidità di stesura, rare nella costruzione e nella definizione generalmente molto meditata della ritrattistica hayeziana.

La contessa dovette certamente riconoscersi nel miracoloso equili-

brio mimetico del ritratto, che ebbe così caro da volerlo legare, nel testamento del 1884, al pur amato marito, trasferendo poi il beneficio (con un poscritto del 1886, successivo alla morte di Andrea) a quel Vincenzo de Lutti, cui era andata la collezione del Maffei (Di Ascoli 1974, pp. 421-22, 423).

f.m.

Bibliografia: Barblan 1953, p. 25; Marinelli 1986, pp. 28-29.



**Michele Gordigiani**

(Firenze 1830-1903)

*Ritratto di Andrea Maffei*

Olio su tela, 135 × 107,8 cm

Riva del Garda, Museo Civico

Questo ritratto di Maffei risale agli anni di Firenze capitale, quando Gordigiani era ritrattista alla moda di principi e gentildonne. E per il poeta, presenza ambita in tutti i salotti fiorentini, il pittore sa comporre un'immagine di seducente eleganza, nella quale sono sottolineati con abilità quegli elementi che contribuivano al fascino di Maffei: dalle aristocratiche mani affusolate, delle quali una si chiude su un «aureo volumetto» e l'altra sostiene appena il volto,

incorniciato dalla famosa capigliatura e caratterizzato dallo sguardo sognante; ai libri, editi dal fiorentino Le Monnier, e sapientemente sparsi sul tavolo.

L'assonanza dell'impaginazione con il contemporaneo ritratto di Orazio Hall (1862, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti), non oltrepassa i confini del riferimento ad uno stereotipo compositivo: la pacata fisionomia dell'anziano Cavaliere, amministratore generale dei marchesi Corsi-Salviati, la

immagineremmo infatti appartata dal clima di raffinatezza un poco salottiera suggerita dal ritratto di Maffei; eppure dovette instaurarsi fra i due un legame di amicizia, se la moglie di Orazio Hall, Giulia Corridi, è nominata nel testamento del poeta, che a lei destinava un quadro della scuola luinesca, indicato col titolo *Pudicizia e Vanità*.

b.c.







**Michele Gordigiani**

*Ritratto di Andrea Maffei*

Olio su tela, 71,5×57 cm

Firmato e datato in alto a

destra: «M. Gordigiani /  
187..» (l'ultima cifra non è  
leggibile)

Esposizioni: Firenze, 1943

Firenze, Galleria d'Arte

Moderna di Palazzo Pitti

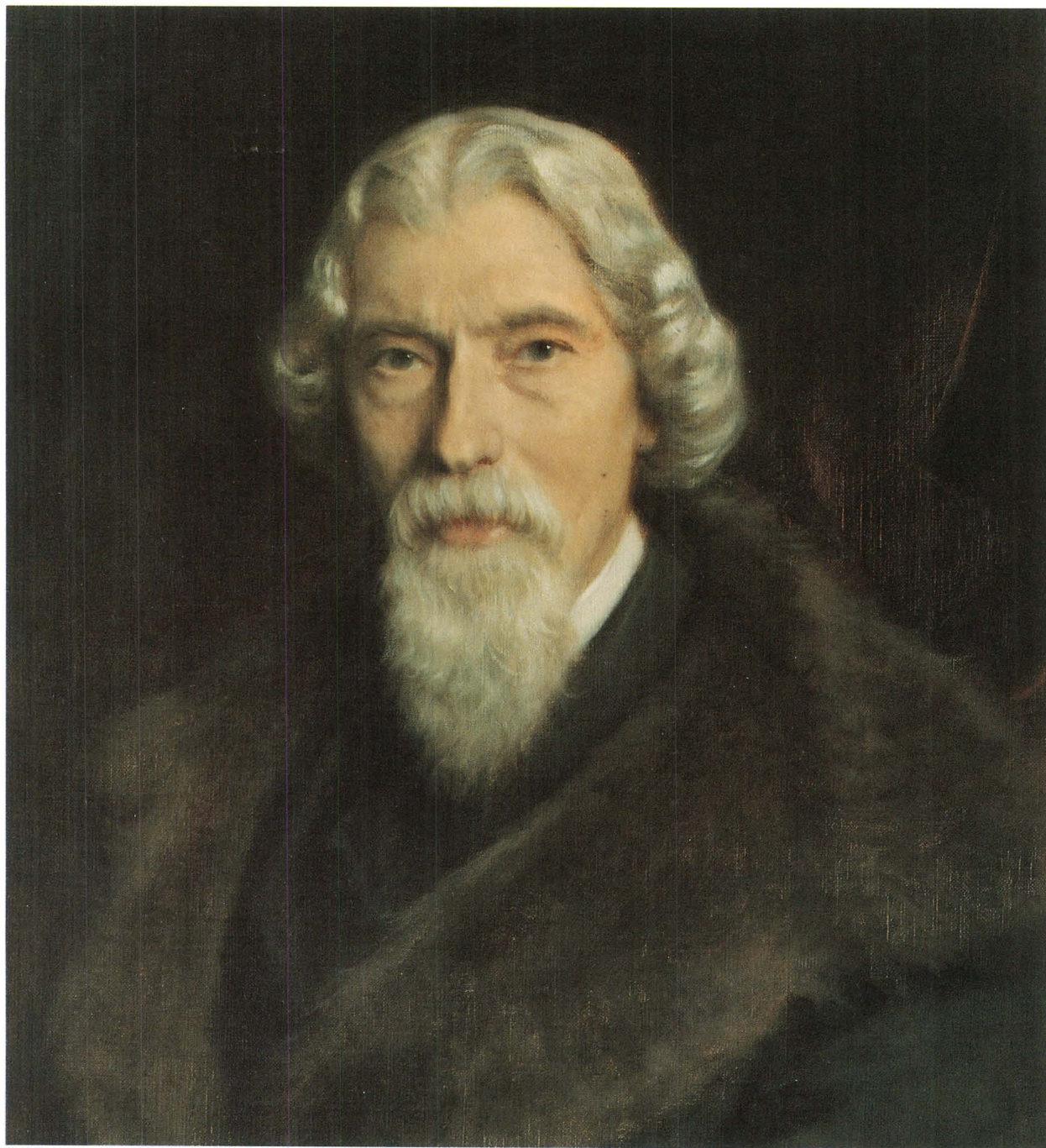
Dal carteggio di Andrea Maffei con la famiglia de Lutti sappiamo quanto negli ultimi anni della sua vita egli amasse risiedere a Firenze, nonostante il clima più favorevole di Roma – dove lo chiamava anche la sua attività di senatore – che giudicava però «città noiosa» al paragone del capoluogo toscano: «Come vedi non mi mossi ancora da Firenze – scriveva a Vincenzo de Lutti il 29 gennaio 1877

– e se non fosse la promessa che feci all'Aganoor di visitarla a Napoli, seguirei l'adagio: chi sta bene non si muova. E questi fiorentini davvero mi fanno star bene, né mi lasciano quasi mai pranzare in trattoria; l'unica noia sono gli album».

All'abile pennello del Gordigiani è affidato ancora una volta il compito di fissare, con maestria consumata, l'immagine di questo

Maffei in età avanzata, amabile frequentatore di salotti, vezzeggiato da dame e damigelle, sui cui album è sempre pronto a vergare qualcuno degli «angelici versi» che lo avevano reso famoso, avvolto in una ricca pelliccia, e che ostenta, con una punta di civetteria, la candida, curatissima barba da patriarca delle lettere italiane.

b.c.





## Il prestigio dell'uomo di cultura

«Ho ricevuto ieri il Fanfulla della Domenica con alcuni brani bellissimi della tua traduzione del Giaurro. L'Italia non ebbe in nessun tempo un uomo di lettere che scrivesse in tanta copia opere di tanto pregio quali sono tutte quelle che tu finora hai dato alla luce» <sup>(1)</sup>. Con queste parole, nel 1884, Paolo Maspero, medico letterato e patriota lombardo, esprime al vecchio amico Andrea Maffei tutta l'ammirazione per la sua lunga e feconda attività letteraria.

Nel 1884 Maffei ha ormai 86 anni, ma non ha ancora posto la parola fine ad una carriera iniziata molti decenni prima e che ha da lungo tempo consolidato in Italia la sua fama di «principe de' traduttori» <sup>(2)</sup>. Un'attività densa ed intensissima che si è protratta ininterrotta per quasi settant'anni, trascorrendo incolume, specie per quanto riguarda il favore dei lettori e la relativa fortuna editoriale, attraverso enormi mutamenti del gusto, del costume e della società. Si pensi a quanto remote devono apparire, ai giovani scrittori del realismo e del lievitante decadentismo, accanto ai quali, con singolare anacronistica pervicacia, il Maffei seguita negli ultimi suoi anni ad operare, le polemiche intercorse, nel primo ventennio del secolo, tra i letterati di gusto neoclassico e i primi teorici italiani della scuola romantica. Eppure proprio ad allora risaliva l'esordio del poeta-traduttore trentino. La sua prima versione, quella, in seguito ristampatissima, degli *Idilli* di Gesner, era infatti uscita alle stampe nel 1818, in piena polemica, ed era apparsa a Milano, centro incandescente del dibattito.

Nella città il restaurato governo austroungarico aveva favorito due anni innanzi la nascita della «Biblioteca Italiana», sul cui primo numero M.me de Staël col suo articolo *Sull'utilità della traduzioni* aveva acceso la miccia tra le opposte fazioni; ivi esordiva proprio allora il «Conciliatore», palestra di un più libero rinnovamento letterario e civile. Vi convergevano, provenienti da tutti gli stati della penisola e anche da altre regioni europee, letterati ed uomini di cultura, attirati dal moltiplicarsi di iniziative editoriali, legate al crescente rapido sviluppo dell'industria libraria. E a Milano viveva, ormai anziano ma ancora attivo e polemico, Vincenzo Monti, la cui autorità culturale restava indiscussa, in Italia e all'estero.

Proprio al Monti era stata dedicata da Andrea Maffei, quale «ammiratore ed amico», la prima traduzione, e l'alta stima espressa dal celebre letterato nei confronti del giovane al suo esordio non solo aveva contribuito al successo del volumetto, ma aveva costituito un autorevole lasciapassare nello schiudergli le porte dei più reputati ambienti letterari e nel farlo partecipe delle fervide relazioni che vi si intrecciavano. L'indole gioviale, l'educazione signorile e mondana, una cultura

<sup>(1)</sup> Lettera, inedita, di Paolo Maspero ad Andrea Maffei, del 27 marzo 1884, conservata, insieme a parecchie altre del letterato lombardo, nell'Archivio De Lutti di Riva del Garda.

<sup>(2)</sup> La definizione è del De Gubernatis. Cfr. A. De Gubernatis, *Ricordi biografici*, Firenze, Le Monnier, 1872, p. 171.

educata sui classici ma nutrita di cosmopolitismo e, ciò che non guasta mai, un aspetto fisico estremamente gradevole, avevano favorito il suo integrarsi con perfetta naturalezza nella società colta ed aristocratica del tempo.

Frattanto la laurea in giurisprudenza, conseguita, più che per libera scelta, per tradizione familiare, gli apriva la strada dell'impiego governativo. Impiego che, a lui come a molti altri intellettuali, sarebbe servito più che altro ad assicurare l'indipendenza economica. Se da un lato infatti il ruolo di funzionario imperiale avrebbe forse presupposto una certa prudenza, d'altra parte l'avrebbe sollevato, specie nei primi anni di attività letteraria, dalla precaria condizione del letterato puro, in realtà solo apparentemente più libero in quanto costretto, il più delle volte, a mendicare commissioni, non sempre gratificanti e spesso mal retribuite, dagli editori. Del resto, se è comprensibile che parecchi giovani lombardi suoi coetanei sentissero serpeggiare nel fondo un'irritazione repressa per il grigio conformismo del restaurato governo asburgico, se — come dice il Rovani — la calma austriaca non piaceva alla gioventù<sup>(3)</sup>, diverso era lo stato d'animo di chi, come il Maffei, aveva dietro di sé una formazione a contatto con esperienze culturali e politiche ben differenti. Un'infanzia vissuta nel natale Trentino, in diretto rapporto, anche per relazioni familiari, con l'area di cultura tedesca; e un'adolescenza maturata tra Bologna e Monaco di Baviera, tra le conoscenze del padre, alto magistrato dell'I.R.Governo, e quelle dello zio Giuseppe, professore di lettere nelle università tedesche e precettore dei figli della famiglia reale bavarese.

Gli anni dal 1820 al 1824, trascorsi a Verona e a Venezia nei primi gradi della burocrazia governativa, furono utili nel permettergli di allargare la cerchia delle conoscenze intellettuali e di inaugurare o approfondire relazioni ed amicizie durature con i letterati più in vista delle due città. Così lo vediamo, a Verona, intimo della famiglia Scolari, frequentatore assiduo del salotto Mosconi e di quello che Anna da Schio Serego Alighieri teneva aperto nella villa di Gargagnago, in Valpolicella (ricordato con nostalgia anche dal Valery nel suo *Voyage en Italie*); qui entra in relazione col Pindemonte, con Bartolomeo Lorenzi, con Benassù Montanari e poi con i bresciani Camillo Ugoni e Giuseppe Nicolini che proprio in quel salotto avevano allora dato vita al «primo nucleo politico-letterario del risorgimento liberale veronese»<sup>(4)</sup>. Anche a Venezia frequenta i salotti dell'aristocrazia e stabilisce cordiali rapporti con Luigi Carrer, Andrea Mustoxidi, Antonio Papadopoli e Nicolò Tommaseo.

A Verona era rientrato anche in contatto con Paride Zajotti, allora protocollista di consiglio al Senato Lombardo-Veneto. Il magistrato trentino — che per lungo tempo la storiografia risorgimentale ha ingiustamente relegato nell'unico ingrato ruolo di inquisitore di patrioti — era da due anni uno dei più reputati critici della «Biblioteca Italiana». Maffei l'aveva conosciuto a Bologna dove lo Zajotti, di cinque anni più

<sup>(3)</sup> G. Rovani, *Cento Anni*, Milano, Rizzoli, 1960, vol. IV, p. 1069.

<sup>(4)</sup> A. Scolari, *Anna da Schio Serego Alighieri e il romanticismo patriottico a Verona*, Verona, Ed. «Vita Veronese», 1952, p. 9.



anziano, studiava legge, e ne aveva ammirato le doti di poeta improvvisatore di versi d'imitazione alfieriana, che lo Zajotti recitava nei salotti della nobile e colta società bolognese, in gara coll'allora celebre rivale Filippo Pistrucci <sup>(5)</sup>. A Verona ebbe inizio tra i due letterati un rapporto d'amicizia che si sarebbe approfondito più tardi a Milano; nutrito, da parte del notoriamente severo critico, da un senso di aperta ammirazione per le qualità letterarie del più giovane conterraneo.

«Se questo giovine prosegue la magnanima sua impresa — egli affermava recensendo sulla «Biblioteca Italiana» la seconda edizione veronese degli *Idilli* di Gessner — e senza lasciarsi traviare né dagli agi della vita, né da' calcoli dell'avarizia, né da' fantasmi dell'amore, alimenta nel suo petto il fuoco della poesia quasi spento in Italia, noi osiam dire francamente che in lui più che in ogni altro de' crescenti poeti riponiamo le nostre speranze» <sup>(6)</sup>.

Dopo la sua prima recensione alla «bella infedele» — così lo Zajotti aveva appellato le libera versione degli *Idilli*, e questo appellativo avrebbe, nel bene e nel male, accompagnato per tutti i decenni successivi le traduzioni del Maffei — il critico fu sempre sollecito a elogiare sulle pagine della rivista ogni nuova prova dell'amico. «Anatema sopra di me, se questo giovane non è la più bella speranza di questa parte d'Italia», scriveva con ardente convinzione all'Acerbi, direttore del periodico, nel 1821 <sup>(7)</sup>, inviandogli per la pubblicazione un primo saggio inedito del *Messia* di Klopstock, tradotto dal Maffei su incitamento del Monti <sup>(8)</sup>.

Non si erano infatti interrotti i rapporti di Andrea con l'ambiente milanese e con Monti in particolare. Il vecchio letterato, specie dopo la dolorosa perdita, nel 1822, del genero Giulio Perticari, suo prezioso collaboratore ed amico, aveva riversato ogni predilezione sul promettente traduttore; le lettere che egli scrive ai conoscenti di Verona e di Venezia sono, nel periodo trascorso dal Maffei nelle due città venete, traboccanti d'espressioni d'affetto nei suoi confronti ed esprimono quanto sia grande il desiderio di rivedere e d'avere vicino il giovane «dolcissimo amico». Quando dunque Maffei ottenne stabile trasferimento al Tribunale d'Appello di Milano, s'intensificò tra lui e Monti quel rapporto di affettuosa confidenza e di duratura collaborazione che non si sarebbe esaurito che con la morte del poeta.

È grazie a vari carteggi dell'epoca e ai *Diari* dello Zajotti, trasferito anch'egli a Milano e divenuto egli pure intimo del Monti, che possiamo ricostruire parzialmente, ma con l'immediatezza e l'attendibilità proprie di tali documenti, gli ultimi anni passati dal Maffei in stretto contatto col celebre letterato. Accanto a lui il traduttore entrò via via in relazione con molti degli uomini con cui in seguito egli stesso avrebbe intrecciato rapporti. Tra essi il Manzoni, il Grossi, il Giordani, il Bellotti, il Montani.

E poi molti giovani, che a Monti ricorrevano certi di trovare udienza e incoraggiamento. Così Giacomo Leopardi il quale, scrivendo nel

<sup>(5)</sup> A. Gazzoletti, *Memorie della vita e degli studi di Paride Zajotti*, premesse a *Della letteratura giovanile*, Discorso di Paride Zajotti, Trieste, I. Papsch e C. Tipografi del Lloyd austriaco, 1844, pp. X-XI.

L'adolescente Maffei, frequentando i salotti bolognesi insieme al padre, aveva avuto occasione di declamarvi alcuni di questi componimenti poetici dello Zajotti. Nel volumetto delle sue rime giovanili, conservato nella biblioteca comunale di Trento, lo Zajotti, sotto il titolo di *Versi giovanili anzi puerili*, ha scritto di sua mano: «Questi versi da me abbandonati, e che non riconosco per miei, furono letti dal Cav. Andrea Maffei in Bologna nel 1811 con tanto amore, che nel 1823 poté ancora ricordarseli, e qui ricopiarli. Non saprei immaginare cosa più sgraziata di essi. P.Z.»

A Bologna Maffei aveva conosciuto pure Giovita Scalvini, compagno di studi dello Zajotti, e probabilmente anche Vincenzo Monti.

<sup>(6)</sup> *Idilli di Gessner, del cav. Andrea Maffei. Seconda edizione accresciuta, Venezia, 1820, nella tipografia Picotti, in 16°, di pp. 141. In Milano vendesi da Fusi, Stella e C., in contrada S. Margherita.*, in: «Biblioteca Italiana», tomo XIX, anno V, agosto 1820, pp. 280-296.

<sup>(7)</sup> Lettera di Paride Zajotti a Giuseppe Acerbi dell'8 luglio [1821]. Cfr. *Giuseppe Acerbi - Paride Zajotti, Carteggio*, a cura di Roberta Turchi, Milano, Sugarco Edizioni, 1976, p. 118.

<sup>(8)</sup> *Saggio di una traduzione (inedita) del Messia di Federico Amadio Klopstock, intrapresa dal cav. Andrea Maffei*, in: «Biblioteca Italiana», tomo XXIII, anno VI, luglio 1821, pp. 3-12.

1825, poco dopo il suo arrivo a Milano, ad Antonio Papadopoli, gli diceva:

«*Qui non ho conosciuto ancora se non pochissime persone di merito e tra queste niuna che mi paia disposta a concedermi la sua amicizia, eccetto il Cav. Monti...*».

Letterati di ogni tendenza e di ogni provenienza, solleciti nel tributare omaggio al maggior rappresentante culturale di un'epoca, nel riconoscerli il merito di aver esercitato un influsso vastissimo sulla nuova poesia, nell'ammirare l'arguzia e la profondità con cui ancora egli sapeva esercitare la sua vena polemica (sono di quegli anni la *Proposta* e il *Sermone sulla mitologia*, che accalorarono non poco le dispute in fatto di lingua). Insieme a lui Maffei tornò a frequentare anche i salotti dell'aristocrazia colta milanese, ad affidare agli Album delle contesse lombarde i suoi versi di raffinato omaggio. A contatto col suo maestro e «secondo padre» egli affinò i suoi gusti in campo artistico, musicale e teatrale.

Il cosmopolitismo intellettuale del Monti, il suo antico e mai sopito interesse verso la grande poesia europea, soprattutto settentrionale, venivano spontaneamente ad incontrarsi col cosmopolitismo connaturato nel giovane amico per la nascita in una terra in qualche modo bilingue, per l'educazione ricevuta in Germania presso lo zio, per la frequentazione delle colte e signorili corti di Baviera. È indubbio il fascino che doveva produrre sul Monti la conoscenza che Maffei poteva vantare della lingua e della letteratura tedesca. L'ignoranza dell'idioma in cui erano scritte l'aveva infatti spesso costretto a ricorrere, per conoscere le opere dei poeti «settentrionali», a traduzioni francesi, il più delle volte imperfette ed infedeli. Ciò spiega l'insistenza con cui egli a più riprese incoraggiò il giovane amico a riprendere, per quanto riluttante, la versione del «sacro poema» di Klopstock, uno degli autori che più ammirava.

Dovette essere invece lo stesso Maffei a fargli intravedere l'opportunità di associare il loro nome nel tradurre un'altra opera tedesca, la *Tunisiade*, poema epico di Ladislaus Pyrker, patriarca di Venezia e primate di Dalmazia, del quale egli, su richiesta del Pyrker stesso, cui aveva fatto il suo nome Antonio Rosmini, aveva, durante il soggiorno a Venezia, già tradotto un episodio <sup>(9)</sup>. Monti, nella speranza che dalla riconoscenza del Pyrker potesse derivare un intervento a Vienna in favore di una pensione quale storiografo del cessato regno italico, da tempo contestatagli, aderì al progetto e, su una versione letterale fornitagli dal Maffei, lavorò a mettere in rima alcune centinaia di versi del poema <sup>(10)</sup>. Poema la cui versione, rimasta interrotta, fu poi passata al Tommaseo, ma neppure da questi — che del resto, completamente digiuno di tedesco, si servì probabilmente della stessa trasposizione letterale del Maffei — fu condotta a termine.

Anche dopo che due successivi attacchi apoplettici ebbero reso sempre più precarie le condizioni fisiche del vecchio letterato, Maffei gli

<sup>(9)</sup> Paride Zajotti, *Della Tunisiade, poema eroico di Giovanni Ladislao Pyrker, e d'un suo episodio tradotto dal cav. Andrea Maffei*, in: «Biblioteca Italiana», tomo XXXI, anno VIII, settembre 1823, pp. 285-301.

<sup>(10)</sup> *Matilde e Toledo, episodio tratto dal poema eroico la Tunisiade* di Giovanni Ladislao Pyrker, Milano, Silvestri, 1826. Sono del Maffei i vv. 370-453 del canto III e 516-620 del canto IX.



rimase affettuosamente vicino. A lui Monti affidò, prima di morire, parecchi dei suoi scritti inediti, tra cui un frammento del *Filottete* da lui volgarizzato e che uscì postumo nel 1847 quando Maffei curò, insieme a Giulio Carcano, (ma ambedue vollero conservare l'anonimato) presso l'editore Le Monnier di Firenze, la raccolta in 5 volumi delle *Prose e Poesie* montiane. In questa edizione apparvero alla luce per la prima volta anche alcuni frammenti della *Pucelle d'Orléans* di Voltaire, che Monti aveva tradotto in buona parte a Parigi ma la cui versione aveva continuato a correggere fino agli ultimi anni. Era stato infatti a Maffei, depositario di tutta la sua confidenza e fiducia e meno ligio a scrupoli morali e religiosi dello Zajotti, che egli aveva affidato, negli ultimi mesi di vita, una copia della versione. Lo rivelerà il Cantù nel 1879, quando apparirà pubblicata integralmente per la prima volta a Livorno. Le ottave introduttive di parecchi canti sono dello stesso Maffei, di cui, presso la Biblioteca civica di Bergamo, esiste la copia autografa della versione <sup>(11)</sup>.

Che l'affetto dimostrato dal Monti verso il giovane amico fosse ben riposto e pienamente ricambiato lo dimostra il debito di gratitudine che Maffei gli conservò per tutta la vita, difendendone l'opera e la memoria dalle critiche e sottovalutazioni successive. E ciò con riflessi tutt'altro che positivi per la propria immagine letteraria ed umana che, abbinata generalmente e non sempre a proposito a quella del maestro, dovette pagare lo scotto delle accuse moralistiche di stampo risorgimentale che a lungo pesarono, e in parte ancora pesano, sulla figura del celebre poeta. Le etichette di classicismo retrivo e di irresolutezza politica, applicate sovente senza alcuna verifica e nelle loro accezioni più limitative alla personalità del Maffei, non sono, il più delle volte, che calchi di relativi giudizi espressi sul Monti.

Se è vero che un filo tenace resterà teso costantemente tra i due uomini, non è certo nell'adattabilità politica del Monti né nel suo ruolo di poeta cesareo che questo è da cercarsi. Tenendo conto tra l'altro del fatto che il Monti che Maffei conobbe ed amò era ormai del tutto estraneo al suo antico ruolo di celebratore ufficiale dei vari regimi dominanti, e che era anzi in contatto con le giovani leve liberali, con uomini come il Porro, il Pellico, il Confalonieri, insieme ai quali era stato inizialmente uno dei promotori della nascita del «Conciliatore». Sono invece da cercarsi, tali legami, innanzitutto in quella che fu in tutti gli anni seguenti la prevalente attività letteraria del Maffei, quella cioè di traduttore. Dal Monti gli era derivata infatti una maniera del tutto personale di intendere il rapporto con l'opera da tradurre; tale che «non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano i primi riguardi, ma quella del traduttore».

Dallo stesso Monti vennero forse in gran parte al Maffei anche le doti di animatore culturale, la capacità di restare a lungo al centro della vita intellettuale, di convogliare attorno a sé e di mobilitare, con un eclettismo che era indice, più che di superficialità, di una mai sopita

<sup>(11)</sup> Vincenzo Monti, *La Pulcella d'Orléans*, a cura di E. Toci, Livorno, 1878. Riferisce il Cantù: «/.../ Fra asserzioni contraddittorie, pare che i preti avessero la gran colpa di aver indotto la vedova di Vincenzo a bruciarne il manoscritto. Ma una copia dei tre primi canti avea già data egli ad Andrea Maffei, che v'aggiunse il resto e di propria fattura gli argomenti dei canti che ne mancavano. Questi ne pubblicò alcuni brani nell'edizione del Le Monnier, e l'intero lavoro vendette al conte Attilio Carrara di Bergamo; il quale lo depositò nella biblioteca civica della sua città, con patto espresso che mai non venisse pubblicato né in tutto né in parte, né se ne potesse trarre copia. /.../» (C. Cantù, *Monti e l'età che fu sua*, Milano, Treves, 1879, p. 330).



curiosità intellettuale, le più diverse istanze culturali. Sollecito sempre nell'offrire il proprio appoggio e la propria collaborazione, estremamente aperto ad amicizie durature e disinteressate, alieno da preclusioni ideologiche.

Espressione concreta ed operante di tale atteggiamento di apertura culturale fu, a Milano, il salotto Maffei. Dal 1834, prima in via dei Tre Monasteri poi, fino alla separazione dalla moglie, in piazza Belgioioso, la casa del poeta-traduttore divenne uno tra i più importanti centri di aggregazione intellettuale. La notissima rievocazione a posteriori del Barbiera <sup>(12)</sup>, pur offrendocene un'immagine riduttiva, a mezza strada tra l'agiografico e il pettegolo, e in più viziata da una fuorviante ottica risorgimentale, ci permette tuttavia, anche soltanto grazie al repertorio quanto mai variegato delle personalità che ad esso fecero riferimento, di immaginare di quale ampia circolazione d'idee ed esperienze fosse il centro.

Per dodici anni, fin quasi alla vigilia del '48, fu il letterato trentino a convogliare tra le proprie pareti il meglio dell'intellettualità del tempo. Il prestigio del suo nome, le vaste conoscenze, il favore e l'influenza di cui godeva in ambito editoriale furono in quegli anni indubbiamente un richiamo ben più sostanzioso che non la grazia sorridente della giovanissima contessa Clara. Essa rappresentava, certo, l'ornamento gentile della femminilità, da cui un salotto non poteva prescindere, ma il suo ruolo, checché voglia farci credere il Barbiera, non dovette allora andare oltre quello di permettere agli ospiti di vergare per lei qualche verso sull'Album a ciò predisposto o di esercitare la propria più o meno discreta galanteria.

«Per un ventennio Andrea Maffei a Milano contava fra i potenti. — dice il Barbiera stesso — Fu egli che accolse benevolo pel primo Vincenzo Bellini, il maestro catanese, e che lo raccomandò ai magnati della Scala perché gli fosse concesso il battesimo dell'arte: il Pirata fu rappresentato per le intercessioni del Maffei. Quanto la voce di questi fosse ascoltata, veggio anche dalle preghiere di soccorso che a lui innalzavano uomini non nati a pregare. <sup>(13)</sup>»

La fitta corrispondenza epistolare, in gran parte tuttora inedita, intercorsa in quegli anni tra il Maffei e molti di coloro che frequentavano o ambivano frequentare il salotto, non solo è documento eloquente della forza attrattiva esercitata dallo stesso ma evidenzia pure le aspettative con cui letterati ed artisti, di varia provenienza e notorietà, si rivolgevano al Maffei, fiduciosi di ottenerne, a seconda dei casi, semplici consigli oppure, più concretamente, appoggi volti alla diffusione delle loro opere. Pur limitandoci ai letterati sarebbe impossibile anche solo citare tutti quelli che, allora ed in seguito, riuscirono, grazie a lui, a pubblicare loro scritti, a ottenerne recensioni favorevoli, a esitarne compensi altrimenti insperati. Non pochi tra essi continuarono poi, per tutta la vita, a sentirsi legati a lui come a maestro di stile e consulente intellettuale. Accenniamo soltanto al poeta vicentino Jaco-

<sup>(12)</sup> R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*, Milano, Treves, 1895.

<sup>(13)</sup> *Ibidem*.

po Cabianca, o al trentino Antonio Gazzoletti, la cui amicizia e la cui riconoscenza sono attestate da fitti carteggi che si interrompono solo con la morte <sup>(14)</sup>. Pensiamo, ancora, a Giulio Carcano il quale, dedicando all'amico Andrea la versione del *Giulio Cesare* – primo volume del Teatro completo shakespeariano, pubblicato in pregevole edizione dal Pirola proprio grazie al Maffei – scriveva: «né io certamente, senza la scorta del tuo consiglio e del tuo squisito buon gusto, mi sarei messo alla difficile prova», e quasi trent'anni più tardi, inviando al De Gubernatis le proprie note biografiche si sentiva in dovere di ribadire che «La conoscenza e la dimestichezza col Maffei che ristampava il suo Schiller, mi animò al cimento di tradurre il teatro dello Shakespeare» <sup>(15)</sup>. Oppure ricordiamo il veneziano Luigi Carrer, amico fin dalla prima giovinezza, che nel 1850, sul letto di morte, al Maffei «raccomandava fra gli aspri assalti della tosse la sua memoria, la sua fama» <sup>(16)</sup>.

Il salotto Maffei seppe davvero essere in quel periodo il luogo ideale di confronto della società ottocentesca. Quello in cui lo scambio di idee ed esperienze, non limitato da preclusioni di carattere ideologico né da chiusure di stampo moralistico, poté coinvolgere, in forma apparentemente innocua e quindi sotterraneamente più feconda, uomini diversissimi fra loro per origine, per formazione, per temperamento. Letterati e giornalisti, musicisti e pittori, patrioti ed esuli, italiani e stranieri, riuniti fra le sue pareti in un pacato e civile confronto, potevano forse configurare, per il pacifico ed europeista Maffei, il concreto esempio di un possibile superamento dei fanatismi e dei nazionalismi, di un'ideale riconciliazione in nome dell'arte, della cultura. Quella stessa riconciliazione che egli avrebbe sempre perseguito nella sua lunga attività di traduttore e che programmaticamente avrebbe esplicitato dedicando all'Istituto Schiller di Lipsia, di cui fu socio onorario e più volte presidente, la prima edizione fiorentina del Teatro tragico schilleriano:

«Far conoscere ad una nazione la eccellenza intellettuale d'un'altra è mezzo efficace non pure ad abbattere i funesti pregiudizi che le disgiungono, ma a legarle insieme d'un vincolo di stima e d'affezione fraterna» <sup>(17)</sup>.

Ideale anacronistico, certo, se si pensa ai tempi in cui egli si trovò a vivere e ad operare. Ideale d'un uomo che non solo per indole, ma per la sua stessa formazione, non poteva condividere, nonostante il suo liberalismo, le manifestazioni più radicali del dissenso né le utopiche esaltazioni rivoluzionarie dei settari.

Per questo, dopo che la separazione legale dalla moglie nel 1846 ebbe troncato per lui la consuetudine del salotto, e l'effimera fiammata d'entusiasmo delle Cinque giornate del '48 (dalla quale egli pure si lasciò coinvolgere) ebbe lasciato posto alla delusione, alle polemiche e a una guerra tragicamente inutile, Maffei preferì lasciare Milano. Pur senza interrompere i rapporti col mondo intellettuale del Lombardo-Ve-

<sup>(14)</sup> Per il Cabianca si veda in particolare E. Ventura, *Jacopo Cabianca, i suoi amici il suo tempo*, Treviso, Vianello, 1907. Molte lettere dirette al Maffei dal Cabianca si trovano, inedite, nell'Archivio De Lutti di Riva del Garda.

Per Antonio Gazzoletti cfr. E. Brol, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito (1837-1865)*, in: «Atti della R. Accademia roveretana degli Agiati», 1935, serie IV, vol. 12; id. *Lettere di Antonio Gazzoletti ad Andrea Maffei*, Trieste, Editoriale Libreria, 1937.

<sup>(15)</sup> *Lettere di Giulio Carcano alla famiglia e agli amici (1827-1884)*, con una prefazione di Giovanni Rizzi, Milano, Hoepli, 1887, p. 284.

<sup>(16)</sup> *Simpatie, Studi letterari di R. Barbiera*, Milano, 1877, p. 222. Vedasi anche il sonetto *A Luigi Carrer* in: *Dal Benaco*, versi del cav. Andrea Maffei, Milano, presso Giacomo Gnocchi, 1854, p. 37.

<sup>(17)</sup> *Teatro tragico* di Federico Schiller, traduzione di Andrea Maffei, prima edizione fiorentina, Firenze, Le Monnier, 1862.



neto – continuerà infatti per tutti gli anni seguenti a frequentare con assiduità non solo Milano ma pure Venezia, Vicenza, Bergamo e quella sorta di affollata «Accademia letteraria» estiva che erano i bagni di Recoaro – egli trovò a Riva del Garda, nella sua terra d'origine, il rifugio sereno in cui poter tranquillamente dedicarsi agli studi e alla produzione letteraria. Nello stesso tempo, oltre a mantenere costanti contatti col mondo d'oltralpe, egli andò intensificando i soggiorni a Firenze, il cui ambiente politicamente moderato e culturalmente cosmopolita appariva il più confacente alla sua indole.

Da anni del resto era in relazione col mondo culturale toscano. Con Giovan Battista Niccolini intratteneva dal 1840 una fitta corrispondenza epistolare; uomini come Giuseppe Giusti, il Montanelli, il Giorgini, il Ricasoli, il Salvagnoli gli professavano profonda stima; aveva amicizie negli ambienti artistici, musicali e teatrali. Firenze divenne dunque la sua «città d'elezione», quasi una seconda patria, e a tale predilezione rispose nominandolo suo cittadino onorario<sup>(18)</sup>.

Nelle riunioni letterarie e mondane che, specie tra il 1865 e il 1870 – gli anni di Firenze capitale –, andarono particolarmente intensificandosi, la sua presenza era ricercata ed ambita. Maffei, oltre ad avere l'opportunità di intrecciare rapporti con una società quanto mai varia e internazionale, ritrovò allora anche molte delle antiche amicizie: Massimo d'Azeglio, che era stato uno dei più assidui frequentatori del suo salotto milanese; Aleardo Aleardi, che a Firenze teneva applauditissime lezioni di estetica all'Accademia delle Belle Arti; Cesare Correnti, che come ministro della Pubblica istruzione lo avrebbe incaricato nel 1871 di rappresentare la nazione italiana in occasione del trasporto delle ceneri di Ugo Foscolo in S. Croce. E poi Francesco Dall'Ongaro, Arnaldo Fusinato e la moglie Erminia, poetessa anch'essa e sua grande ammiratrice, Achille Mauri, suo amico fraterno fin dagli anni della prima giovinezza accanto al Monti; e persino Temistocle Solera, l'eclettico personaggio che Maffei aveva conosciuto quale librettista e che ora si trovava nella capitale d'Italia nientemeno che come questore.

Parecchi erano anche, a Firenze, i letterati trentini; tra essi il Prati con cui Maffei, lontane ormai le polemiche che li avevano divisi quasi quarant'anni prima a Milano, aveva instaurato buoni rapporti, tanto che li si poteva vedere spesso assieme ai tavolini del mitico caffè Doney, il ritrovo aristocratico della città<sup>(19)</sup>.

A Firenze Andrea Maffei aveva anche trasferito i suoi interessi editoriali. Se già negli intensi anni milanesi egli era stato collaboratore dei più attivi editori e librai, ora andò instaurando una feconda collaborazione con Felice Le Monnier, divenendone il principale e più fidato consulente editoriale. Per trent'anni Le Monnier poté arricchire il catalogo della sua Biblioteca Nazionale con le innumerevoli edizioni e ristampe delle versioni e delle liriche originali del poeta trentino. Che d'altra parte si avvalse della sua influenza presso l'editore per continuare a favorire la divulgazione degli scritti di quanti a lui ancora ricorre-

<sup>(18)</sup> Decreto di nomina del 28 luglio 1880, in Archivio storico di Riva del Garda.

<sup>(19)</sup> U. Pesci, *Firenze Capitale*, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1904, pp. 355-356: «Al Doney convenivano italiani di tutte le parti della penisola, e ricordo di aver veduto a sedere contemporaneamente sulle porte del caffè il Prati, il Maffei, ed Aleardo Aleardi /.../».



vano. Così di antichi amici come Cabianca, Gazzoletti, Maspero, Fava, Zanella, ma anche della sua «figlia d'arte» rivana Francesca De Lutti e poi via via di tutti i giovani letterati emergenti che a lui guardavano come a un maestro e che spesso l'avrebbero poi ricordato con affettuosa riconoscenza. Ferdinando Galanti, rievocandone molti anni dopo la figura, così lo descriveva:

«Signorile ed amabile era il suo aspetto; bella sino alla morte la sua testa d'artista ricca d'una chioma folta, ondulata ed argentea. Pronto avea il sorriso, confidente il colloquio. E se parlava d'arte, di bellezza o di ricordi giovanili il suo pallido viso si coloriva e la sua parola si animava fino all'entusiasmo. Amava i giovani e volentieri conversava con loro. Egli fu un prediletto della natura; gli anni passavano sul suo capo, ma senza toccarlo; pareva rispettassero quella bella testa, quella intelligenza serena» <sup>(20)</sup>.

Questi giovani, che lo chiamavano nei suoi ultimi anni «padre mio d'arte», come il commediografo Achille Torelli, che lo reputavano «l'ultima gloria superstite della vera Italia» e gli invidiavano il privilegio di poter «assistere alla propria posterità», come Giulio Piccini, l'estroso giornalista noto con lo pseudonimo di Jarro, (citiamo dall'enorme mole di lettere a lui dirette, conservate inedite nell'archivio De Lutti di Riva del Garda), questi giovani egli cercava di educare alla conoscenza e al rispetto della tradizione classica. La sola che egli ritenesse capace di aprire la strada ad un rinnovamento della poesia che non fosse unicamente dissacrazione esteriore e rifiuto preconconcetto di quanto i grandi autori del passato avevano prodotto. E ciò sempre senza acredine, con la moderazione e la tolleranza che erano parte della sua stessa natura.

«Sedere a scranna e giudicare delle cose altrui mi disgusta e m'imbarazza;» scriveva nel 1868 a Felice Le Monnier. «Un vecchio versiscioltai come il tuo Andrea, e scrivi e scrivi e scrivi per mezzo secolo si è fitto in mente un certo tipo di verso, che suppone il vero o almanco il migliore, e quando negli scritti altrui non trova questo tipo, arriccia un po' il naso a torto o a ragione che sia» <sup>(21)</sup>.

Ma «assistere alla propria posterità» significava anche ritrovarsi ad operare in una società profondamente mutata, significava dover convivere, al di là degli omaggi prodigati alla sua fama, con un clima culturale che, caduta la tensione morale e civile sottesa al risorgimento nazionale, risentiva pesantemente dello svuotarsi dei motivi più forti e più vitali delle sue precedenti ispirazioni; in cui le spinte provincialistiche e nazionalistiche di nuovo lievitanti facevano apparire sconfitta e quasi colpevole la coerenza che da sempre stava alla base sia del suo cosmopolitismo culturale che del suo stile e della sua poetica. Voleva dire, ancora, doversi confrontare con correnti letterarie che si ponevano in netta polemica ed opposizione con tutto ciò che quelli della sua generazione avevano rappresentato.

Più volte quindi Maffei, cui tra l'altro, da parte di molti, non si

<sup>(20)</sup> F. Galanti, *Glorie trentine: Andrea Maffei. Ricordi*, in: «Italiani, visitate il Trentino», 1909, p. 8.

<sup>(21)</sup> E. Benvenuti, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, in: «Archivio Trentino», IV, 1907, p. 227.

perdonava il persistente favore del pubblico dei lettori e i conseguenti vantaggi editoriali, dovette fare i conti con un critica astiosa, pronta a rinfacciargli ora la sua formazione classicistica, ora la tepidezza politica, ora la scarsa «fedeltà» agli originali delle sue versioni. Tali giudizi, e soprattutto i più ferocemente polemici (si pensi a quanto il bilioso Imbriani abbia, col suo *Fame usurpate*, contribuito a far testo)<sup>(22)</sup> hanno concorso a fissare, nei suoi confronti, stereotipi riduttivi e somari di ardua rimozione, che fino ad oggi hanno condizionato la possibilità di una rivalutazione complessiva della personalità letteraria ed umana del traduttore trentino.

MARTA MARRI TONELLI

<sup>(22)</sup> *Fame usurpate*, quattro studi di Vittorio Imbriani, Napoli, Stab. Tipogr. Trani, 1877.

## La vocazione del traduttore

(<sup>1</sup>) Lettera del 9 novembre 1846, in: L.A. Garibaldi, *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio a Antonio Barezzi*, Milano, Treves, 1931, p. 291.

(<sup>2</sup>) M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 328.

(<sup>3</sup>) Nota a *Gli adoratori del fuoco*, di Thomas Moore, traduzione del cav. Andrea Maffei, Verona, Libreria Minerva Editrice, 1859.

È forse interessante osservare come il giudizio sull'*Iliade* montiana richiami quello che ne aveva dato la Stäel nell'articolo *Sulla maniera e l'utilità della traduzione*, apparso nel primo numero della «Biblioteca Italiana» del gennaio 1816: «L'Europa certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossima all'originale, come quella del Monti, nella quale è pompa ed insieme semplicità; /.../ Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre la *Iliade*, poiché Omero non si potrà spogliare dell'abbigliamento onde il Monti lo rivestì; e a me pare che anche negli altri paesi europei chiunque non può sollevarsi alla lettura d'Omero originale, debba nella traduzione italiana prendere il meglio possibile di conoscenza e di piacere. Non si traduce un poeta come col compasso si misurano e si riportano le dimensioni d'un edificio; ma a quel modo che una bella musica si ripete sopra un diverso strumento: né importa che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno a uno, purché vi sia nel tutto una eguale bellezza.»

Maffei dimostrò del resto, fin dagli inizi, di rifarsi spesso nelle proprie enunciazioni teoriche alle idee espresse dalla Stäel e dagli altri divulgatori tedeschi delle dottrine romantiche.

Per comprendere l'enorme fortuna goduta, lungo l'arco di quasi tutto l'Ottocento, dalle traduzioni in versi di Andrea Maffei, e la relativa prolungata fama che esse procurarono al traduttore stesso, è necessario rilevarne preliminarmente il carattere tutto particolare. Esse infatti furono generalmente recepite — dai letterati, dal pubblico, dagli stessi editori — più che come semplici versioni in italiano di testi stranieri, come opere poetiche originali, dotate di autonomo valore formale, da leggersi ed ammirarsi per sé medesime. Ciò è attestato, oltre che dalle relative interpretazioni critiche, dalle alte tirature, dalle frequentissime ristampe e, in special modo, dai privilegi retributivi, del tutto inconsueti, di cui il traduttore ben presto ebbe a beneficiare.

«Maffei è il primo verseggiatore italiano e colle sue opere si è guadagnato la croce di Cavaliere e quello che più conta dei gran denari», scriveva nel 1846 Emanuele Muzio, il fedele allievo di Verdi, in una lettera in cui esprimeva al suocero del musicista tutta la sua ammirazione per i «gran versi» che il traduttore aveva scritto, su richiesta del maestro bussetano, per il libretto dei *Masnadieri* (<sup>1</sup>). Dalla genuina schiettezza delle parole del Muzio traspare con evidenza quanto l'attività di traduttore rendesse a Maffei non solo in termini di notorietà ma anche dal punto di vista economico. «Solitaria rondine» lo chiama Marino Berengo nel suo volume sull'ambiente letterario milanese della Restaurazione, mettendo in rilievo, a fronte delle difficoltà incontrate dai letterati nel trarre un guadagno dal loro lavoro, l'eccezionalità della sua posizione (<sup>2</sup>).

Maffei riuscì infatti a trasformare letteralmente il ruolo stesso di traduttore; a fare cioè di un'attività di solito soltanto redazionale, poco ambita, faticosa e scarsamente retribuita, il trampolino di lancio della propria notorietà e della propria fortuna editoriale. Tanto è vero che, caso più unico che raro, ad essa poté dedicarsi, con passione ed in modo quasi esclusivo, per tutta la vita.

Il tradurre fu dunque per il Maffei, programmaticamente, non un semplice esercizio di trasposizione letterale del testo, ma un'arte vera e propria, sostenuta da una personale capacità interpretativa e mirante ad ottenere risultati autonomamente validi sul piano letterario:

«Se la mediocrità nel comporre originalmente è perdita assoluta di tempo, nel tradurre è quasi una colpa — dichiarava in una nota proemiale — Chi mai senza noja poteva leggere da capo a fondo la *Iliade* nelle versioni del Salvini e del Ceruti, se non qualche pedante razzolatore di frasi? Nessuno. Venne il Monti e la tradusse di nuovo, e la *Iliade* diventò poema nostro non solo ma splendido esemplare d'ottimi versi...» (<sup>3</sup>).

Anche quando, specie nelle versioni dal tedesco, la conoscenza sicu-



ra della lingua gli dava la possibilità di calarsi interamente in un diverso sistema linguistico, di cogliere il senso profondo di ogni parola ed espressione, egli non volle mai essere condizionato più di tanto da problemi di ordine filologico e interpretativo. Piuttosto che «correre dietro a una inutile corrispondenza di parole» e rischiare di «falsificar non di rado il gusto della nostra poesia» cercando di adattarsi «alle insolite forme settentrionali» <sup>(4)</sup>, quello che più gli premeva era tendere ad «indovinare come i grandi poeti stranieri, se per nostra ventura fossero nati italiani, avrebbero significato i loro pensieri» <sup>(5)</sup>; era cioè la capacità di mediazione del testo col gusto e con la sensibilità dei suoi lettori. Obiettivo, peraltro, pienamente raggiunto fin dalla prima prova di traduzione. Ricordava infatti Giacomo Zanella, riferendosi ai tempi dei suoi anni giovanili: «un prezioso volumetto correva per le mani di tutti: l'armoniosa eleganza del verso ci faceva passar sopra l'esilità del pensiero: erano gl'*Idilli* del Gessner tradotti da Andrea Maffei» <sup>(6)</sup>.

Gli stessi critici, del resto, seppero riconoscere quasi sempre la peculiarità delle sue versioni ed apprezzarne la grande potenzialità nel favorire e diffondere la conoscenza delle «letterature settentrionali».

«Noi siamo certi che l'impressione la quale i nostri cittadini possono ricevere dall'originale parola straniera, non può veramente riuscir maggiore di quella che porge nella nativa loro lingua questa egregia traduzione» affermava il Cattaneo, nel 1842, nell'ampio articolo critico dedicato sul suo «Politecnico» alla traduzione del *Don Carlos* di Schiller <sup>(7)</sup>.

Illuminanti in tal senso possono essere anche, ad esempio, le considerazioni che il De Gubernatis, più di trent'anni dopo, avrebbe fatto sull'attività complessiva del Maffei traduttore. Rilevando che «se infedeltà si trovano nelle sue versioni, le ha egli stesso volute», il critico concludeva:

«Noi gli dobbiamo grazie, in ogni modo, per la fatica durata nelle sue versioni, che, divenute classiche, ci hanno reso famigliari i grandi poeti settentrionali, i quali o non tradotti o tradotti senza splendore di forma avremmo forse ignorati; ed io, più di ogni altro, che, riscontrando, giovinetto la *Giovanna d'Arco* di Schiller tradotta dal Maffei, col testo originale, ho incominciato ad imparare quel po' di tedesco di cui ora mi valgo, avrei mala grazia a lagnarmi che il Maffei abbia tradotto in quella forma che a lui dié gloria, ed a me vantaggio. Ma, s'io credo fermamente che non si potrebbe tradurre in verso meglio di quello che il Maffei abbia fatto, voltando in nostra lingua Schiller, Milton e Moore, e s'io sono convinto che il Maffei aggiunse una grande ricchezza alla nostra letteratura poetica nazionale con le sue versioni, torno a concludere che il suo esempio non mi sembra imitabile da altri, a meno che si ritrovi chi abbia il genio elegante del poeta di Riva, il quale sappia, assimilandolo a sé, dare l'attrattiva di un poema originale

<sup>(4)</sup> Cfr. *Premessa alla Maria Stuarda*, tragedia di Federico Schiller, traduzione del cav. Andrea Maffei, II ediz., Milano, 1835, p. XVII.

<sup>(5)</sup> Introduzione ai lettori premessa a *Il Paradiso Perduto*, poema di Giovanni Milton, traduzione del cav. Andrea Maffei, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1857.

<sup>(6)</sup> *Paralleli Letterari*, Verona, 1885, p. 130.

<sup>(7)</sup> «Il Politecnico», Milano, 1842, v.V. Ora in: C. Cattaneo, *Scritti Letterari*, Firenze, Bertani, 1925. v. I.

italiano al poema straniero, così che se il poema straniero si trasforma, certamente non si deforma»<sup>(8)</sup>.

Ci sembra dunque vuoto accademismo il voler insistere oggi nel sottoporre le versioni del Maffei a minuziosi e pedanti raffronti coi testi originali, nel tentativo di sviscerarne «infedeltà» e volontari oppure inconsci travisamenti. Ben più produttiva, anche se molto meno agevole, appare invece la direzione di indagine già suggerita dal Baldacci, convinto che «la sua opera di traduttore-divulgatore meriterebbe uno studio particolare, inteso a misurarne la portata e i riflessi nel quadro della cultura italiana dell'800»<sup>(9)</sup>. È questa una via, infatti, che offre inediti e interessantissimi campi di ricerca. Utili da un lato a far emergere l'importanza del ruolo specifico di mediatore del gusto internazionale che Maffei seppe svolgere, ma fondamentali anche nel permettere, attraverso l'indagine sui rapporti che egli seppe attivare in campo culturale, una conoscenza più articolata dell'affollato e complesso mondo intellettuale dell'Ottocento italiano.

L'importanza esercitata dal Maffei traduttore trascese infatti ampiamente l'ambito letterario. Quando, scontata in qualche modo la dovuta dipendenza da Vincenzo Monti, egli scelse di tradurre autori come Schiller, o come Byron, dimostrò di saper nutrire di concretezza le istanze più vive del dibattito culturale, di sapersi fare portavoce delle inquietudini del suo tempo. Grazie poi al grande e prolungato consenso di critica e di pubblico che le sue versioni ottennero, ma anche in virtù dell'intensità delle sue relazioni, della poliedricità dei suoi interessi culturali, egli riuscì a coinvolgere, attraverso una rete di complesse, talvolta sotterranee ed imprevedibili nervature, e in uno scambio continuo di motivi e suggestioni, la produzione musicale, le arti figurative, il teatro. Cooperando dunque, in misura oggi difficilmente quantificabile ma senz'altro rilevante, a quell'urgenza di rinnovamento radicale degli schemi e degli strumenti espressivi che era propria del Romanticismo.

La traduzione dei drammi schilleriani, in particolare, iniziata nel 1827 e condotta innanzi per più di vent'anni, contribuì in modo determinante alla conoscenza, in Italia, dell'opera di Schiller, fino a quel momento praticamente sconosciuta non solo al pubblico ma in gran parte anche alla critica. Erano mancate infatti, prima d'allora, quasi totalmente le traduzioni<sup>(10)</sup>, unico tramite per la conoscenza degli autori germanici, dal momento che la lingua tedesca era nella penisola pochissimo nota. Se per altri autori avevano supplito spesso le versioni di seconda mano, generalmente dal francese, per Schiller questa mediazione, seppur indiretta, era mancata poiché anche in Francia l'ignoranza nei confronti dell'opera schilleriana si era protratta a lungo. Nell'Italia del primo ventennio dell'Ottocento quindi, nonostante l'interesse per il poeta di Marbach fosse andato, specie dopo l'entusiasmo espresso nei suoi confronti dalla Stäel, via via allargandosi, egli restava poco più di un nome, un'ombra senza corpo.

<sup>(8)</sup> A. De Gubernatis, *Ricordi biografici*, Firenze, Le Monnier, 1872, pp. 177-178.

<sup>(9)</sup> *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci e G. Innamorati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958-1963, Tomo I, p. 450.

<sup>(10)</sup> Nel 1819 era uscita la versione in prosa di alcune tragedie ad opera di Pompeo Ferrario. Si trattava però di un modesto volgarizzamento, fedele al testo ma adatto più per addetti ai lavori che non alla diffusione tra un largo pubblico. Di fatto pochi ne avevano parlato, non aveva avuto ristampe ed era rimasto circoscritto in un ambito piuttosto limitato. Nel 1820 Giovanni Rasori aveva poi pubblicato la versione del *Wallenstein Lager*. Cfr. C. Fasola, *Bibliografia schilleriana*, in: «Rivista di letteratura tedesca», a. II (1908), nn. 4-5.



Ecco dunque che la versione in endecasillabi del dramma *La sposa di Messina*, data alle stampe dal Maffei nel 1827, presso Antonio Fontana a Milano, assunse il carattere di un vero e proprio avvenimento letterario. La traduzione del Maffei, infatti, per il credito che egli riscuoteva, per il pregio, raro, di essere tradotta direttamente dalla lingua originale, per l'eleganza dello stile, ed infine proprio in quanto veniva a soddisfare un'esigenza profondamente sentita, ottenne un coro unanime di consensi critici ed un successo di pubblico notevolissimo, che non tardò ad allargarsi oltre i confini del Lombardo-Veneto mettendo a rumore gli ambienti letterari di più parti della penisola. Bisogna far notare, oltretutto, che la scelta operata dal Maffei, di far conoscere cioè al mondo letterario italiano per prima una delle tragedie più «classiche» dello Schiller, scritta nel periodo weimeriano della maturità, raggiungeva pure l'obiettivo di coagulare attorno all'autore tedesco persino l'interesse e l'apprezzamento dei più prudenti classicisti, di solito polemicamente prevenuti nei confronti delle «fantasie dei settentrionali» e segnatamente di un autore che l'entusiasmo della Stäel aveva connotato come romantico. Anche per questo, nota Lavinia Mazzucchetti nel suo fondamentale saggio sulla fortuna di Schiller in Italia, «Andrea Maffei è veramente ed incommensurabilmente benemerito dello schillerismo, in quanto cioè ha fatto da argine involontario al prolungarsi di un equivoco che ritardava e minacciava seriamente la popolarità del poeta tedesco»<sup>(11)</sup>.

Il successo della prima versione schilleriana si ripeté con le successive: la *Maria Stuarda* (1829), la *Vergine d'Orléans* (1830), il *Guglielmo Tell* (1835), tutte edita da Lampato. Il *Don Carlos* fu invece pubblicato nel 1842 dall'editore Luigi Pirola, cui Maffei cedette anche i diritti delle precedenti tragedie già edita e per il quale si impegnò a condurre a termine la versione dei restanti drammi. Il Teatro completo di Schiller, di cui l'editore aveva ottenuto l'esclusiva facendo al traduttore «ponti d'oro»<sup>(12)</sup>, venne pubblicato in edizione di lusso, arricchita dalle incisioni dei più quotati artisti del tempo, tra cui l'Hayez. Al *Don Carlos* seguirono nel 1845 la trilogia del *Wallenstein* e nel 1846 i *Masnaderi*. *Cabala e Amore* e *La congiura del Fiesco* apparvero invece, rispettivamente, solo nel 1852 e 1853, e ciò sia a causa di inadempienze contrattuali da parte dell'editore<sup>(13)</sup> sia in seguito ai rivolgimenti politici del '48-'49.

Il Teatro di Schiller nella versione del Maffei avrebbe goduto per decenni di enorme successo, considerando tra l'altro che praticamente nessun altro traduttore osò per lungo tempo mettersi in concorrenza con lui. Tra le edizioni complete apparse in luce durante la vita del Maffei ricordiamo, oltre alla citata del Pirola, i 3 volumi delle *Opere drammatiche di Federico Schiller*, editi nel 1850 dal Fibreno, a Napoli, con un'importante introduzione di Francesco De Sanctis; i 5 volumi del *Teatro completo*, editi dal Pomba a Torino nel 1857; l'edizione Le

<sup>(11)</sup> L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli, 1913, p. 161.

<sup>(12)</sup> Marino Berengo, nel volume citato, riferisce le tre successive convenzioni stipulate tra Maffei e il Pirola evidenziando l'entità dei compensi corrisposti al traduttore. Cfr. M. Berengo, cit., pp. 328-329.

<sup>(13)</sup> Il 15 febbraio 1847, nello studio notarile di Tommaso Grossi, venne steso un contratto in cui Maffei accettava dall'editore, in notevole arretrato con i pagamenti e quindi non in grado di liquidargli la notevole somma dovutagli, un vitalizio annuo. Il Berengo, riportando i termini dell'accordo, lo definisce «il più singolare contratto librario che il primo Ottocento milanese ci abbia trasmesso». (M. Berengo, cit., pp. 328-329).



Monnier, del 1862, in 2 volumi, ristampata in 3 volumi riccamente illustrati tra il 1881 e il 1883.

Fu dunque quasi esclusivamente grazie alle fortunatissime versioni del traduttore trentino che la conoscenza del drammaturgo tedesco, presto identificato come il poeta della libertà, della autodeterminazione dei popoli, poté, riverberando la sua influenza sulle più varie espressioni culturali, dispiegare tutte le sue valenze ideali e politiche.

Chiedersi poi perché un uomo come Maffei abbia scelto di legare la sua maggior fama a quella di un autore come Schiller, l'anarchico odiatore di tiranni, significherebbe forse dover sondare le zone più intime ed inconfessate della sua personalità<sup>(14)</sup>. E non è questa certo la sede per una indagine di questo tipo. Ma al di là dell'immagine stereotipa di un Maffei mite e quasi costituzionalmente moderato, quale ci è stata tramandata e quale egli stesso ha amato presentarci, resta lo scarto di questa predilezione per un autore capace di innescare incendiari e destabilizzanti entusiasmi. Resta, anche, a suscitarmi curiosità irrisolte, il suo coinvolgimento, quando non la sua sottesa complicità, nella scelta di alcuni tra i più scopertamente patriottici melodrammi verdiani; oppure, ancora, il suggerimento che guida l'ideazione di alcuni tra i dipinti più ambigualmente metaforici dell'Hayez, con tutta la loro repressa e mascherata aggressività.

Ma al di là di questi esempi è indubbio che ricerche non preconcepite volte a sondare, in questa o in altre direzioni, l'influenza del Maffei tra i letterati, gli artisti, i musicisti a lui più vicini, possono aprire vastissimi e spesso inesplorati campi d'indagine. Ed è proprio studiando la molteplicità di queste relazioni, di questi reciproci coinvolgimenti, che la figura del Maffei può emergere, oggi, nella sua più vera e sempre attuale dimensione.

MARTA MARRI TONELLI

## Andrea Maffei e Franz Grillparzer

Maffei traduttore di Schiller, Maffei traduttore di Goethe, Maffei traduttore di Grillparzer: se nella scelta dei primi due nomi, ai quali d'altronde deve la propria fama di principe dei traduttori, Maffei aderì alla *communis opinio* indirizzandosi su nomi di fama ormai consolidata, con Grillparzer compì una scelta più rischiosa, se si vuole, più audace: un autore contemporaneo, poco conosciuto, discusso, che fino ai giorni nostri la critica, in particolare italiana, avrebbe inquadrato nella grande stagione epigonale del classicismo di Weimar. «Grillparzer, il più grande campione austriaco può essere considerato campione sommo – o, per essere più esatti, unico – di un particolare classicismo austriaco, il cui principale contrassegno è quello di un notevole ritardo rispetto al classicismo weimeriano...» così Ladislao Mittner.

<sup>(14)</sup> Bisogna comunque rilevare che lo Schiller che Maffei apparve prediligere, anche se probabilmente più per ragioni formali che ideologiche, fu quello della maturità, lo Schiller cioè in cui lo spirito rivoluzionario era andato sempre più coesistendo con l'idea dell'arte come veicolo di affratellamento tra i popoli, con la propugnazione dell'apoliticità dell'espressione artistica.

La decisione del Maffei, non dettata prioritariamente né da fattori di mercato né da sollecitazioni estranee all'ambito culturale entro cui operava, è una bella testimonianza della sua apertura letteraria di chiara impronta «post-Madame-de-Stäel», «...Il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto».

Il poeta trentino fu per le lettere italiane, se non a livello teorico, di certo nel momento applicativo, quello che qualche decennio più tardi sarebbe stato nei paesi tedeschi Paul Heyse, per il quale la traduzione dalla nostra lingua al tedesco di testi letterari fu uno dei momenti cardine della propria realtà di scrittore.

Certo, Maffei tradusse di preferenza Goethe e Schiller, ma la sua opera omnia comprende anche nomi meno ricordati eppur interessantissimi o anche solo importanti agli inizi dell'Ottocento: Gessner, Klopstock, Heine, Zedlitz, Pirker, Beer. Il suo interesse per Grillparzer, che, con la pubblicazione nel 1877 della *Ahnfrau* (*L'Avola*) e nel 1879 della *Medea*, parrebbe esser stato un interesse tardivo, in realtà, come recentemente si è rilevato, va antedatato di parecchi anni: già negli anni fra il 1843 ed il 1846 negli scambi epistolari fra Verdi e Maffei si parla di Grillparzer, autore cui invece i periodici italiani e la critica più in generale fino a quel momento avevano dedicato scarsa attenzione. Interessante rilevare comunque che le prime recensioni italiane della *Ahnfrau* e del *Goldenes Vliess* sono del 1844: ancora una volta Maffei è perfettamente in sintonia con il proprio tempo, dimostrandosene un infallibile rappresentante.

Nella figura di Maffei traduttore due sono gli aspetti complementari ma non sovrapponibili che lo definiscono come figura di spicco dell'Ottocento italiano. Il primo aspetto, forse il meno considerato, è il che cosa traduca: è quel momento che fa di lui un divulgatore che dilata il canone romantico di una traduzione finalizzata a riportare alla luce il dimenticato e lo sconosciuto, per rivolgere la propria attenzione ad autori moderni e coevi, anche minori, come si è visto, purché rappresentativi. Viene così promossa la conoscenza delle fonti, dei testi a livello primario, e nel contempo si va creando la base documentaria per un successivo approfondimento critico. In questo contesto il suo interesse per Grillparzer testimonia un'apertura che forse non sempre è stata sufficientemente considerata.

Il secondo aspetto, più propriamente tecnico, è il *come* egli traduca, aspetto che nella storia della critica ha spesso messo in ombra il primo, e soprattutto è stato considerato in astratto, quasi potesse esistere *la* traduzione, una riproduzione in altra lingua dell'originale sottratta alle contingenze spazio-temporali che l'hanno determinata.

Maffei traduce in un periodo storico in cui tradurre è importante e le traduzioni sono eminentemente orientate al sistema letterario e linguistico dei destinatari. L'adeguamento in direzione dei fruitori è massimo, il prodotto finito deve essere gradito al lettore o allo spettatore. A proposito della prima tragedia del Grillparzer che il Maffei traduce,



*l'Abnfrau*, in una nota si legge: «*L'Avola* è scritta in versi ottonari e rimati in gran parte. Io la tradussi in endecasillabi: quello dell'originale così prolungato, sarebbe agli orecchi italiani di stucchevole monotonia».

Le categorie di giudizio cui la traduzione obbedisce sono diverse dalle attuali. In una visione diacronica quindi, che consideri non solo il prodotto finito, ma il contesto in cui tale prodotto verrà consumato, un giudizio sulle traduzioni maffeiiane non può prescindere da un loro inquadramento nel contesto letterario al quale si proponevano.

Chi leggerà la sua versione o chi l'ascolterà a teatro è sempre ben presente al Maffei, che mai dimentica che la sua è solo una delle possibili letture interpretative del testo:

«...la gentile Anima tua... intenerita ne sarà. Ma quando così non fosse, e al leggere il mio verso battere non sentissi il cor più forte, né gli occhi inumidir, non incolparne quell'alto ingegno che creò la nova Medea, ma questa mia povera mente che mal seppe i colori e la possanza del gran dir traspor dalla tedesca nella nostra favella. E nondimanco vuole il cor ch'io Te l'offra, ancor che il senno me lo sconsigli»: così Maffei nella dedica alla regina d'Italia che precede la traduzione della *Medea*.

Anche questa tragedia, come le schilleriane che l'hanno preceduta, è caratterizzata da un periodare armonioso, elegante, pur se è notevole la libertà interpretativa.

Linguisticamente parlando Maffei ha del tutto trascurato uno degli elementi che costituiscono la specificità del dramma grillparzeriano. In *Medea* l'autore austriaco riprende e perfeziona la concezione oppositiva fra Greci e Colchi, fra cultura e magia, ragione e barbarie, che aveva già anticipato nelle prime due parti della trilogia del *Goldenes Vliess* in cui è inserita *Medea*. Il contrasto si evidenzia nella diversa struttura metrica degli interventi dei personaggi: per i Greci è utilizzato prevalentemente il *Blankvers*, la pentapodia giambica; per i Colchi, i barbari, liberi da ogni vincolo civile e sottratti all'opera civilizzatrice della *ratio*, il verso libero ed un ritmo polimetrico.

Questa e molte altre «variazioni» possono essere imputate al Maffei.

Eppure alla luce di quanto fin qui si è detto la sua produzione tradotta dovrebbe essere riesaminata in base ai nuovi indirizzi proposti dalla «critica della traduzione», per la quale l'aspetto pragmatico, tanto importante in Maffei, viene assunto a criterio di valutazione quanto il momento denotativo, o quello connotativo, o quello stilistico.

Forse soltanto così il giudizio di «traduttore traditore», al quale non è ancora riuscito a sottrarsi, potrebbe essere ridimensionato se non addirittura rettificato.

PAOLA MARIA FILIPPI



## L'editoria della nuova Italia

In un mondo in rapida trasformazione come quello italiano del secondo Ottocento, il ruolo dei mezzi di comunicazione di massa (il giornale, la rivista, le «collane» della nuova industria editoriale) appare via via sempre più crescente e decisivo ai fini non solo della diffusione culturale in genere, sotto l'aspetto meramente quantitativo, ma della stessa acquisizione di determinati gusti e «habitus» mentali oltretutto culturali presso il grande pubblico.

Favorite dalla nuova industria editoriale che dopo l'unità d'Italia ha per centri Milano, Firenze, Roma e Torino, nascono numerose riviste a carattere accademico ed erudito<sup>(1)</sup>, ma il grande fatto nuovo per la divulgazione è il periodico di varietà letteraria, rivolto al più vasto pubblico borghese con l'intento di avvicinare gli scrittori più importanti alla massa dei lettori. Siamo a un passaggio decisivo nella partecipazione degli scrittori al giornalismo<sup>(2)</sup>.

Andrea Maffei, pur se ormai settuagenario e poi ottuagenario, non appare un superato nel campo editoriale e del nuovo giornalismo, anzi partecipa in prima persona alle nuove iniziative, sviluppando un'azione che è tra le meno note della sua poliedrica opera di mediatore culturale, ma che è interessante affrontare non tanto per una maggior completezza nell'opera maffeiana, quanto per seguire l'evolversi del rapporto tra autore e pubblico, fra autore e mezzi di comunicazione di massa.

La partecipazione degli intellettuali in genere, letterati, poeti, storici, critici, al giornalismo italiano appare dapprima limitata alle cronache letterarie o mondane, al romanzo d'appendice: ma gradualmente si fa più intensa proprio all'indomani dell'unità d'Italia, tanto da «integrarsi attivamente alla realtà nazionale e farsi portavoce di correnti d'opinione»<sup>(3)</sup>.

La prima testata appartenente al nuovo tipo di giornalismo, dinamico e teso alla conquista di un'ampia pubblica opinione, basato su un'impostazione agile e per nulla accademica, è il *Fanfulla*<sup>(4)</sup>, il cui supplemento domenicale fondato nel 1879 dimostra fin dalla prima apparizione di saper cogliere i gusti del pubblico, influenzando notevolmente il tipo di divulgazione della letteratura italiana, così come delle letterature straniere: il *Fanfulla della domenica*, appunto<sup>(5)</sup>.

Il programma del primo giornale letterario dell'Italia unita è quello di educare il vasto pubblico alla fine ironia, al gradualismo contro l'impazienza e la rabbia, nel bilanciamento fra novità e tradizione, nuovo e vecchio. Tale bilanciamento è bene espresso ed esemplificato dagli scrittori che prenderanno parte all'iniziativa: qui il direttore Ferdinando Martini riesce nel difficile compito di moderatore, attirando «il vecchio Maffei e il giovanissimo D'Annunzio», il «manzoniano» Bonghi e il «barbaro» classicista Carducci, e quindi Nencioni, De

<sup>(1)</sup> Dalla *Nuova Antologia* (1866) al *Giornale storico della letteratura italiana* (1883), dalla *Rivista critica della letteratura italiana* (1884) alla *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* (1893), per restare in campo letterario.

<sup>(2)</sup> Si tenga presente che la tradizionale «frattura» fra giornalismo e intellettuali giunge intatta fino agli ultimi decenni dell'800. In proposito scrive Giuseppe Ricuperati nel suo saggio «I giornalisti italiani dalle origini all'Unità», in *Storia D'Italia Einaudi* - Annali, IV, Torino 1981: «Il rapporto fra i giornalisti, che in qualche misura si andavano professionalizzando... e i grandi letterati contemporanei non era destinato ad essere facile, sia per la diffidenza aristocratica che si è vista emergere più volte verso coloro che invadevano un campo riservato, pretendendo sempre più di giudicare, sia perché spesso i grandi intellettuali, quando eccezionalmente si occupavano di periodici, tendevano a dar loro compiti e responsabilità sproporzionati o comunque difficili da realizzarsi» (p. 1124).

<sup>(3)</sup> Come scrive Elsa Sormani in «Lo stato unitario e l'età del positivismo», vol. VIII, *Giornalismo e letteratura*, in «La letteratura italiana. Storia e testi».

<sup>(4)</sup> Fondato a Firenze nel 1870 e trasferito l'anno seguente a Roma. Prima appartenente all'area della Destra storica, e quindi all'opposizione nel 1876, passa nel 1882 ad appoggiare il Depretis e quindi la Sinistra storica.

<sup>(5)</sup> Il supplemento letterario esce in due successive riprese: dal 1879 al 1909 e dal 1913 al 1919.

Lollis, Imbriani, Mazzoni e molti altri, a fare opera di divulgazione «secondo quell'ideale di sprovvincializzazione che la rivista si proponeva» <sup>(6)</sup>.

L'ambiente cui si rivolge la rivista è insomma la borghesia colta e moderata, curiosa ma tranquilla, desiderosa di mettersi al passo con l'Europa ma in un quadro di garantita sicurezza. Caratteristico è l'accostamento fra nuovi autori, fra le diverse tendenze, per cui sullo stesso numero si passa agevolmente da una poesia di Giosué Carducci all'analisi positivista di Cesare Lombroso, per chiudere magari con il resoconto di viaggio sui pericolosi mari dello stretto di Bering, riportato da Oreste Baratieri.

Se nella prima annata del *Fanfulla della domenica* non compare il nome di Maffei, la seconda annata, il 1880, dedica all'ormai ultraottuagenario letterato un servizio particolare, a firma Jarro <sup>(7)</sup>, circa le prossime ritraduzioni miltoniane e schilleriane. «Ha ottant'anni?» — si chiede incredulo l'amico — «No, semmai ha quattro volte i 20 anni, tanto è giovane e giovanile!» E dopo aver passato in rassegna i ritratti del Maffei (del Gordigiani, del Ciseri, del Ribossi, quindi la scultura di Albano), prosegue con l'analisi della figura morale e politica sostenendo i motivi della recente nomina a senatore.

Finalmente, sul finire dell'annata <sup>(8)</sup>, compare il primo intervento: la canzone «Ad una giovinetta bellissima / che dice d'amarmi». Lo schema compositivo <sup>(9)</sup> non sorprende eccessivamente, sorprende semmai il «piglio» con cui il Maffei si presenta per la prima volta ai lettori del *Fanfulla*, addirittura con una canzone inneggiante all'amore e alle tentazioni a lui offerte dalla gioventù.

«Oh, perché mi richiami,

Quei pensieri soavi, e quei ridenti

Sogni che il freddo dell'età m'ha spenti?»,

confessa a se stesso il poeta, quasi come un indirizzo alla giovane letteratura della nuova Italia, che si sta formando nei decenni di fine secolo e alla quale la rivista intende essere aperta. Una letteratura da cui egli si sente fortemente attratto e tentato, tanto da paragonarla alla «giovinetta bellissima»: il che tradisce un tratto essenziale del carattere di Andrea Maffei. Fino all'ultimo, egli sa amministrare accortamente la propria immagine di poeta e innamorato della bellezza, al di sopra della parti: in questa prospettiva, gli piace contraddire la vecchiaia anagrafica per dimostrare la «perenne» giovinezza del suo modo di sentire.

A proposito di giovinezza, proprio due numeri prima <sup>(10)</sup> era comparso il primo intervento di Gabriele D'Annunzio, «Figurine abruzzesi. Racconti vari (Cincinnato)», la prima prosa di *Terra vergine*.

L'annata che vede l'impegno più massiccio del Maffei è la sesta, il 1884. A 86 anni si impegna a fondo e produce per la rivista ben sette composizioni, 6 sonetti e una canzone, nessuna delle quali sarà ripresa nelle edizioni successive delle sue opere: «Ad un amico» <sup>(11)</sup>, «A

<sup>(6)</sup> Elsa Sormani, ibidem. Sul concetto di cultura letteraria per l'Italia che si va facendo e per il tempo libero degli italiani (cioè domenicale), insiste proprio sul primo numero della rivista il De Sanctis, inviando una lettera d'adesione all'iniziativa giornalistica.

<sup>(7)</sup> Sul numero 30 (25 luglio 1880).

<sup>(8)</sup> Sul numero 52 (26 dicembre 1880).

<sup>(9)</sup> Dodici terzine composte da un settenario e 2 endecasillabi: uno schema inusuale per il Maffei. La canzone non è compresa nelle edizioni successive delle opere maffeiane.

<sup>(10)</sup> Sul numero 50 (22 dicembre 1880).

<sup>(11)</sup> Si tratta di due sonetti dallo stesso titolo, sul numero 14 (6 aprile 1884) e 19 (11 maggio 1884).



(<sup>12</sup>) Sul numero 21 (25 maggio 1884).

(<sup>13</sup>) Sul numero 29 (13 luglio 1884).

(<sup>14</sup>) Sul numero 32 (10 agosto 1884).

(<sup>15</sup>) Sul numero 37 (10 settembre 1884).

(<sup>16</sup>) Sul numero 45 (9 novembre 1884).

(<sup>17</sup>) Del 7 gennaio 1885.

(<sup>18</sup>) Composizione già commentata dall'autore del presente in *A.M.: la sfortuna del classicismo e del cosmopolitismo*, in U.C.T., Rivista di cultura e società, Trento, n. 130 (3 ottobre 1986).

(<sup>19</sup>) Sul numero 49 (6 dicembre 1885). Cfr. la lettera inedita del Checchi, da Roma, redazione del *Fanfulla*, il 25 novembre 1885 (presso Archivio famiglia de Lutti, S. Alessandro di Riva).

(<sup>20</sup>) Ma l'esperienza centrale del vecchio amico di Maffei resta la *Gazzetta del popolo* di Firenze, l'organo moderato d'intonazione razziana fondato dal Le Monnier per sostenere la politica unitaria. Il Checchi tra l'altro è autore proprio sulla *Gazzetta del popolo*, a punta, delle *Memorie alla casalinga d'un Garibaldino*.

(<sup>21</sup>) In parte pubblicate dal figlio di Eugenio, Leopoldo Eugenio, in parte ancora inedite e giacenti nell'Archivio de Lutti.

(<sup>22</sup>) Principalmente le prefazioni al *Faust*, al *Teatro* di Schiller con la biografia del poeta tedesco, e al *Paradiso perduto*, ma anche le prefazioni nelle edizioni lemonnieriane dei *Tragici tedeschi*, *Idilli*, *Poemi* di Moore, *Misteri*, *Novelle* e *Liriche* di Byron, *Almansor* di Heine.

(<sup>23</sup>) Se sull'inizio della frequentazione fiorentina di Maffei poco è dato sapere, è certo che, dopo la separazione dalla moglie nel 1846, l'attenzione maffeiana al centro culturale italiano si sposta decisamente da Milano a Firenze: e l'aspetto editoriale di tale spostamento appare evidente.

Vittoria Aganoor» (<sup>12</sup>), «Il verismo delle Belle Arti» (<sup>13</sup>), la canzone «Omaggio» (<sup>14</sup>), «La musica straniera in Italia» (<sup>15</sup>), infine «Spiritsmo» (<sup>16</sup>).

La collaborazione dell'ottantaseienne Maffei e del ventunenne d'Annunzio procede parallela anche in quest'annata, anzi lo stesso numero del sonetto «Ad un amico» vede fianco a fianco uno dei racconti del futuro Imaginifico, «San Laimo». La settima annata, l'ultimo anno di vita del Maffei, inizia per lui da protagonista. Il primo numero (<sup>17</sup>) reca infatti una poesia all'amico Verdi, in cui il vecchio poeta si rivolge affettuosamente al compositore per augurargli lunga e felice vita (<sup>18</sup>).

Infine, e siamo alla decima collaborazione giornalistica, il 13 settembre, due mesi prima della morte, Andrea Maffei invia ancora un «pezzo»: questa volta si tratta del commento alla tragedia composta molti anni prima dall'amico Gazzoletti, «Paolo». Il sonetto, l'ultima cosa scritta dal Maffei, resta significativo non tanto in sé, quanto per l'attaccamento verso l'amico ormai scomparso da due decenni, nonché per la fiducia nel recepimento di vecchi valori da parte del nuovo giornalismo letterario.

Al Maffei scomparso Eugenio Checchi dedica ai primi di dicembre un appassionato ricordo, dopo aver seguito personalmente gli esiti dell'ultima malattia del «grande vecchio» (<sup>19</sup>). Nella prospettiva di un giornalismo di tipo nuovo, rilievo affatto particolare assume proprio il garibaldino del '66 e intimo amico e familiare di Andrea Maffei, da lui conosciuto nell'ambiente dell'editore Le Monnier a Firenze. Direttore del *Fanfulla* e del *Fanfulla della domenica* dopo Martini, corrispondente politico da Firenze per alcune testate come il *Messaggiere* di Rovereto, Checchi compie una complessa e interessante esperienza ne *Il Nuovo Fanfulla* e nel *Don Chisciotte*, approdando infine alla redazione del *Giornale d'Italia* di Sonnino (<sup>20</sup>).

Eugenio Checchi in poco tempo aveva raggiunto con il letterato trentino una grande amicizia, anzi una forma di familiarità, di cui sono testimoni le numerose lettere che i due si scrivono (<sup>21</sup>) e che meglio di ogni altro documento chiariscono l'ideologia che sostiene tanto il garibaldino «moderato» Checchi quanto il cosmopolita Maffei, all'insegna di un tipo nuovo, pragmatico e avanzato allo stesso tempo, di giornalismo. Ma il giornalista funge anche da prefatore e da consigliere, con ruoli interdipendenti: il Maffei gli affida la prefazione di numerose opere (<sup>22</sup>), il che starebbe a dimostrare ulteriormente il legame fra nuovo giornalismo e nuova impostazione editoriale dell'Italia unita, che vedono (ambidue) il Maffei tra gli artefici più consapevoli.

Anche perché egli è di casa nella Firenze lemonnieriana, dove prende l'abitudine di soggiornare quasi ogni anno e dove può fare affidamento su una fitta rete di relazioni sociali e intellettuali (<sup>23</sup>). Il contributo al nuovo giornalismo letterario diviene ancora maggiore nel campo dell'editoria vera e propria, soprattutto per il rapporto proprio con Felice Le Monnier.



Come la Zanichelli per Carducci o, per venire ai nostri giorni, la Einaudi per Primo Levi, così è la casa editrice fiorentina per Andrea Maffei: tanto che l'immagine stessa del letterato appare per certi versi inscindibile da quella dell'editrice che ha pubblicato la maggior parte dei suoi scritti e alla quale ha sempre mostrato una fedeltà non solo professionale, ma affettiva: appunto Le Monnier, con le sue collane e le sue riviste, in primis la *Nuova Antologia*.

Chi analizza a fondo la storia di Felice Le Monnier, come ha fatto Cosimo Ceccuti<sup>(24)</sup>, si può rendere conto dell'importanza dello spirito d'imprenditoria nell'industria editoriale del secondo Ottocento, concepita con efficienza ma anche con larghe vedute ideali. Alieno da patteggiamenti con il potere, in un intreccio fra idealismo e realismo, il «sor Felice» (come è chiamato familiarmente) è spinto da un'intuizione fondamentale, come rileva Giovanni Spadolini: «avvalersi dell'arte tipografica come strumento per divulgare certe opinioni, per allargare il circuito delle idee»<sup>(25)</sup>. Che è poi la grande idea dell'«industria culturale» allora nascente in Italia come nel resto d'Europa, a diretto contatto con l'intellettualità più sensibile ai tempi.

In questa prospettiva si colloca il rapporto, profondo, che lega Felice Le Monnier al Maffei ancora negli anni precedenti la grande depressione editoriale del '48-'49 e la successiva ripresa nella collana lemonnieriana della «Biblioteca Nazionale». Tale rapporto supera di gran lunga l'aspetto di pura collaborazione letterato-editore, per assumere i connotati di una compartecipazione vera e propria del Maffei alla stessa impresa editoriale.

A prescindere dalle opere pubblicate da Le Monnier, il rapporto collaborativo di Maffei si situa anzitutto a vari livelli: può essere l'invio di opere in anteprima, per esaminarne la validità letteraria<sup>(26)</sup>, oppure la collaborazione per la stampa di opere di grande respiro nazionale<sup>(27)</sup>, addirittura la cessione di tutti i diritti sulle proprie opere<sup>(28)</sup>.

Ma il rapporto riguarda anche la stessa «linea» editoriale, quando si tratta specialmente di orientare la collana dei classici letterari lemonnieriani aprendola alle traduzioni e superando quel tanto di difesa della «purezza» della «Biblioteca Nazionale» che aveva fino agli anni Settanta contraddistinto l'idea di fondo di Le Monnier<sup>(29)</sup>. La stessa intermediazione di Maffei nella polemica Le Monnier-Manzoni degli anni '60-'62 a causa dell'edizione lemonnieriana dei *Promessi Sposi* senza consenso dell'autore, la dice lunga sull'intervento attivo e consapevole nelle cose editoriali, anche in quelle direttamente finanziarie.

In questo senso il fatto più significativo appare il possesso azionario nella casa editrice detenuto da Maffei all'indomani della costituzione dei «Successori Le Monnier», la società azionaria che nel 1865 rileva la casa editrice del «sor Felice». Proprio nella delicata fase del passaggio ai «Successori» e alla società presieduta da Bettino Ricasoli, è facilmente rilevabile il ruolo di Andrea Maffei: Felice Le Monnier

(24) Nell'opera, centrale per ricostruire il fecondo legame editoria-Risorgimento, *Un editore del Risorgimento. Felice Le Monnier*, Le Monnier, Firenze 1974, con introduzione di Giovanni Spadolini.

(25) Nell'introduzione dell'op. cit. di Cosimo Ceccuti, p. X.

(26) Come nel caso dell'invio dell'*Arnaldo da Brescia* nel 1843, riportato da Cosimo Ceccuti in op. cit., p. 117.

(27) Si tratta principalmente delle opere di Vincenzo Monti, maestro del Maffei.

(28) In Cosimo Ceccuti, op. cit., p. 421.

(29) Ibidem, p. 447: «...Anche le traduzioni entravano a far parte con una certa frequenza, sotto la "spinta" di Andrea Maffei» della «Biblioteca Nazionale». E sono le *Gemme straniere* del '69 e '70, il *Faust* del '73, *Il pellegrinaggio del giovane Harold* del '74, per poi aprire la strada alle traduzioni anche di altri autori.

cede due delle 4 azioni di sua proprietà ai due amici Maffei e prof. Amici, allo scopo di «inserirli nella società».

Ma a un certo punto risulta evidente la necessità del pieno reinserimento del Le Monnier nell'editrice, con la nomina quasi scontata a direttore unico: e ancora una volta il Maffei non solo è a parte dei progetti dell'editore, ma assume il ruolo di consigliere e di confidente, se non di patrocinator. «La stamperia non cammina» afferma Le Monnier in una lettera a Maffei, invitandolo a partecipare alla seduta del consiglio d'amministrazione che avrebbe dovuto decidere sulla vendita del magazzino e l'assunzione dell'editore a direttore unico <sup>(30)</sup>.

La presenza del Maffei nella nuova editoria è messa in evidenza anche in occasione dell'iniziativa di maggior respiro che Le Monnier riesce ad attuare durante il periodo di collaborazione con i «Successori», realizzare una rivista a carattere nazionale che facesse propri i motivi cari alla vecchia *Antologia* del Vieusseux: la *Nuova Antologia*. Anche in questa iniziativa si palesa l'intento dei promotori circa la diffusione della cultura e la riproposizione dell'amore per le lettere: l'appello a collaborare è rivolto ai letterati più illustri della nuova Italia, agli esponenti della cultura più in vista e di più ampie vedute. Nel febbraio 1866, inviando al Maffei il primo fascicolo e sollecitandone la collaborazione, il «sor Felice» gli ricorda che da tempo era sua intenzione realizzare la rivista letteraria: ma l'impulso gli era venuto ultimamente dal prof. Francesco Protonotari, il che gli aveva fatto superare «le ultime difficoltà che si frapponevano» all'antico progetto <sup>(31)</sup>.

La risposta del Maffei non può che essere favorevole alla collaborazione. «Ora, egli ha consentito che nella *Nuova Antologia* si facesse pregustare la sua traduzione con qualche saggio della prima e della seconda parte del «Fausto»», afferma il Protonotari nel dare l'annuncio della prima collaborazione maffeiana, riferendo quale sarà il tipo di apporto dell'anziano ma attivissimo letterato trentino <sup>(32)</sup>. In gran parte si tratta dell'anticipazione di traduzioni prossime, che saranno pubblicate quasi sempre da Le Monnier, offerte al lettore come saggio di traduzione: sono i saggi del «Fausto» di Goethe, il «Manfredo» di Byron, «Bianca Cappello» di Conrad, «La donna celebre» di Schiller, oppure le odi di Anacreonte. Nel presentare tali saggi, sia il direttore che i critici che collaborano alla rivista hanno parole di elogio verso la validità della traduzione, perfino quando si tratta delle traduzioni dalle lingue classiche, dove invero il Maffei non sembra eccellere: insomma, mancano totalmente gli echi della «stroncatura» d'un Imbriani <sup>(33)</sup>.

Ma la collaborazione maffeiana non si limita ai saggi di traduzione o di bravura formale, perché in varie occasioni viene messa in evidenza la volontà di dare al lettore una chiave di lettura del presente. È il caso del commento che accompagna la pubblicazione di una scena del «Fausto» di Goethe: «Altri passi avrei potuto scegliere assai più belli di questo così per concetto come per forma, ma nessuno, io credo, né più

<sup>(30)</sup> Lettera riportata da Cosimo Cecuti in op. cit., pp. 434-435.

<sup>(31)</sup> «Copialettere, a A.M.», 16 febbraio 1866, n. 194.

<sup>(32)</sup> Fascicolo 2° della *Nuova Antologia*, febbraio 1866.

<sup>(33)</sup> In una «Notizia Letteraria» del 1876 (fascicolo 4°, aprile, pp. 843-859) il critico Antonio Zardo fornisce un giudizio notevolmente positivo della traduzione maffeiana delle odi di Anacreonte, in occasione di una recensione-confronto con un amico del Zardo, certo Francesco Saggini.



opportuno, né più attuale», afferma il Maffei presentando la scena di «Mefistofele inventore della carta-moneta», ossia la fine satira goethiana contro la carta-moneta, ispirata dagli «assegnati» della Rivoluzione francese <sup>(34)</sup>.

Intento nettamente civile hanno alcune poesie originali pubblicate sulla rivista, e fra queste metteremmo la composizione tratta dalla traduzione letterale dell'Inno nazionale polacco, «Alla madre polacca» <sup>(35)</sup>.

La relazione con la situazione italiana è stabilita dallo stesso Maffei, facendo seguire subito dopo il sonetto della propria discepolo, la poetessa Francesca Alberti Lutti, «All'Italia» <sup>(36)</sup>.

Il punto più alto della poesia civile sulla rivista è raggiunto con «L'armistizio del luglio 1866», apparso in occasione del decennale di Bezzecca e della III guerra d'indipendenza, dove il rimpianto per una vittoria non voluta dalla diplomazia si sposa con la tesi irredentistica d'un Trentino e di Riva distaccate innaturalmente dall'Italia, anzi doppiamente soggette a dominio straniero, Vienna e Innsbruck <sup>(37)</sup>.

Un Maffei risorgimentale, irredentista a oltranza e radicalmente avverso al «dominio straniero», dunque? Ancora una volta il rischio delle generalizzazioni risorgimentali appare forte, se ci limitiamo alla semplice lettura delle ottave avulse dall'intera opera maffeiana. La «rettifica» messa in calce alla poesia nella posteriore edizione delle *Liriche*, se a sua volta rettamente compresa, come si tenterà di fare più oltre può fare giustizia di tali generalizzazioni e ricondurre l'analisi dell'opera maffeiana nel settore tanto editoriale che politico alle più genuine radici, che sono in ultima analisi radici estetiche e letterarie affondate in un terreno sostanzialmente cosmopolitico.

GRAZIANO RICCADONNA

<sup>(34)</sup> Fascicolo 6°, giugno 1867, pp. 395-404.

<sup>(35)</sup> Fascicolo 3°, 1° febbraio 1878, pp. 587-588.

<sup>(36)</sup> L'occasione del sonetto è dovuta alla morte di Vittorio Emanuele II.

<sup>(37)</sup> Con la risoluzione del 1815, il principato di Trento viene staccato dall'ex regno italico e aggregato alla contea principesca del Tirolo, e pertanto tolto dalla diretta dipendenza del (soppresso) sacro romano impero germanico. La dipendenza è perciò doppia, se assommata a quella asburgica. L'ode appare nel fascicolo 7°, luglio 1876, pp. 651-653.



---

*Gli Idilli di Gessner.*

Traduzione poetica del cav.

Andrea Maffei. Milano, Pirotta, 1818.

---

La versione, con la quale Maffei esordì, a vent'anni, nell'ambiente letterario milanese, rappresentò il trampolino di lancio di una rapida notorietà e di un lungo ed incontrastato successo editoriale. «Giovinetto pubblicai una *imitazione* degli *Idilli* del Gessner che mi dié un po' di nome e mi valse l'amicizia tenerissima di Vincenzo Monti. Di questi *Idilli* si fecero venti o venticinque edizioni, la prima del 1818» egli ricordava in un lettera scritta nei suoi ultimi anni al giovane letterato Ferdinando Galanti. (F. Galanti, *Glorie trentine: Andrea Maffei, Ricordi*, 1909, p. 6). In effetti alla prima edizione milanese, dedicata appunto a Vincenzo Monti e lodata senza eccezioni dai critici, erano seguite, a tamburo battente, una seconda edizione veneziana accresciuta (Venezia, Tip. Picotti, 1820), che aveva goduto di una sostanziosa ed entusiastica recensione di Paride Zajotti sulla «Biblioteca Italiana», («B.I.», t. XIX, anno V, agosto 1820, pp. 280-296) e una terza veronese riveduta (Verona, Società Tipografica, 1821). Poi di seguito, in pub-

blicazioni singole o miscellanee, le riedizioni degli *Idilli* avrebbero accompagnato fedelmente il traduttore lungo tutta la sua pluridecennale carriera.

Se l'apprendistato letterario, di impronta classicista, aveva avuto indubbiamente la sua influenza nell'orientare la scelta su un autore come Gessner, poeta svizzero epigono dei cosiddetti anacreontici tedeschi (Maffei stesso definì sempre Gessner come «L'Anacreonte della Germania»), determinante apparve pure nel giovane traduttore l'intenzione di misurarsi su un testo già largamente tradotto e diffuso nel Settecento. E di fatto Maffei, che tra l'altro, a differenza della maggior parte dei suoi numerosi predecessori, anzi che dal francese traduceva direttamente dall'originale, ottenne l'effetto di rinnovare la fortuna italiana di Gessner, appannatasi nel primo quindicennio dell'Ottocento e non rinverdata neppure dalla ponderosa versione in prosa dell'*opera omnia* gessneriana, sfornata nel 1817 a Brescia da Francesco Trecani. Fondamentale per il successo fu l'aver reso la prosa del Gessner in terzine di armoniosi endecasillabi, capaci non solo di rendere la lettura del testo dilettevole ad un vasto pubblico, ma pure di concentrare interesse ed ammirazione più sulle qualità poetiche del traduttore che sull'intrinseco valore dell'originale. «Un prezioso volumetto correva per le mani di tutti – avrebbe scritto, riferendosi ai tempi della propria giovinezza, Giacomo Zanella – l'armoniosa eleganza del verso ci faceva passar sopra all'esilità del pensie-

ro: erano gl'*Idilli* del Gessner tradotti da Andrea Maffei. /.../ Il Maffei ha fatto cadere in dimenticanza il Bertola e la Caminer». (*Paralleli Letterari*, Verona, 1885, p. 130)

La versione degli *Idilli* di Gessner, dunque, non solo permise al Maffei di imboccare senza sforzo la strada maestra della carriera letteraria, ma orientò e determinò, con un'impronta indelebile, tutta la sua successiva attività di traduttore.

m.m.t.

## Gaetano Bonatti

(Nato a Bassano nel 1802)

Su disegno di Romolo, dalla  
scultura di Giovanni Pandiani  
(Milano 1802-1874)

*Egle al fonte*, 1846

Incisione a bulino su rame,  
284 × 218 mm

In basso a sinistra: «Pandiani  
sculp.»; in basso al centro:

«Romolo dis.»; in basso a

destra: «Gaet. Bonatti inc.»;

didascalia: «Egle al fonte».

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.  
III, 1846, p. 91

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense.

Esposta a Brera nel 1846 la *Egle al fonte* era fra le opere che il Tenca segnalava con soddisfazione, perché indicavano un prossimo rinnovamento della scultura; e se il ruolo di guida su questo cammino spettava alla *Pregghiera del Mattino* di Vincenzo Vela, la ninfa del Pandiani, pur lontana ancora da quella intensità di espressione, riusciva a farsi perdonare il concetto arcadico grazie a «quel non so che di puro e soave che la circonda [...] Non si può non sentirsi ammalati da quella purezza di forme, da quella mossa leggiadra, da quel non so che di gentile ed armonico che è in tutta la persona. Il nudo vi è eseguito con una perizia straordinaria in un giovine, che espone adesso la

sua prima opera; né sapremmo qual altra statua di questi ultimi tempi possa andare innanzi a questa per la squisitezza del disegno. E questo se è argomento di lode pel Pandiani, è pure argomento di belle speranze per la scultura, la quale, con tanta eccellenza di esecuzione, non ha che a coltivare con amore le nuove tendenze per toccare a una meta gloriosa» (Tenca 1846, p.272).

In alternativa alle istanze civili propugunate con passione dal Tenca sulla *Rivista Europea*, dalle pagine delle *Gemme*, dove si ristampava l'Idillio del Gessner che aveva ispirato lo scultore, Andrea Maffei proponeva la possibilità di un'arte d'evasione, da godere sul piano di una emozione individua-

le: «Un critico valoroso, parlando di questa statua, avrebbe amato che il giovane artista, anzi che figurarci in marmo una forosetta in così semplice positura, avesse tratto nel marmo alcuno di quegli atteggiamenti che fanno scorgere un affetto e un sentimento più vivo e potente: e forse la nota è giusta, ma non di meno se il magico potere dell'arte ci toglie alcuna volta alle passioni ed ai dolori dell'umanità, se ci trasporta in un mondo tutto puro e incontaminato, se ci risuscita per un istante i sogni de' nostri begli anni, dovremmo noi dolerci di questa benefica incantatrice?» (Maffei 1846, p.93).

b.c.





*Pandiani sculp.*

*Romolo dis.*

*Gaet. Bonati inc.*

## EGLE AL FONTE

*P. Ripamonti Carpano Editore*  
*Socio onorario delle Accademie di Napoli, Firenze e Modena.*



## Giuseppe Barni

(Milano 1809 - morto dopo il 1862)

su disegno di Romolo, dalla scultura di Giovanni Maria Benzoni (Bergamo 1809 - Roma 1873)

*Amore e Psiche*, 1845

Incisione a bulino su rame

285 × 218 mm

In basso a sinistra: «Benzoni scul.»; in basso al centro:

«Romolo dis.»; in basso a

destra: «Barni inc.»; didascalia:

«Amore e Psiche».

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

IV, 1847, p. 16

Milano, Biblioteca Nazionale

Braidense.

L'esecuzione in marmo del gruppo di Amore e Psiche era stata commissionata al Benzoni dal milanese Antonio Bisleri, che ne aveva ammirato un bozzetto nello studio romano dello scultore. Terminato nel 1845 ed esposto nel suo atelier, uno dei più frequentati dell'ambiente artistico romano, l'opera incontrò un immediato successo: subito riprodotto per un repertorio londinese di arti contemporanee ed inciso in cammeo, le fonti ne ricordano almeno otto repliche (Mazio 1845, p. 9).

La favola di Psiche, particolarmente cara all'immaginario romantico, a giudicare dalla frequenza con cui sono presenti alle esposizioni opere che ne derivano (oltre naturalmente gli illustri precedenti di Canova e Tenerani), favorì in parte questa fortuna, dovuta anche al virtuosismo dell'esecuzione che il Benzoni, a Roma dal 1829, aveva mutuato dall'ammirazione e dalla pratica dei marmi berniniani: «Oggi ho ammirato fino alla sazietà i monumenti berniniani in San Pietro — scriveva ai familiari, informandoli delle sue esperienze

romane — il monumento a Urbano VIII e quello di Alessandro VII! Quale grandiosità di linee e quale scrupolo di esecuzione!» E ancora: «Vorrei fermarmi a descriverti quelle che ho scoperto nei musei, specialmente le opere mitologiche nelle quali la finissima levigatura del marmo dà la sensazione della pelle fina sotto la quale dovrebbero pulsare le arterie» (Rota 1938, pp. 89-90).

La critica contemporanea, più attenta al contenuto che allo specifico figurativo, preferiva stabilire un parallelo letterario e ricordando i temi più arcadici della sua produzione lo paragonava a Gessner e ad Anacreonte (P. Mazio 1845, pp. 11-12).

Curiosamente, quando nel 1847 Andrea Maffei, che aveva tradotto proprio Gessner, e si accosterà più tardi al testo di Anacreonte, illustrerà sulle *Gemme l'Amore e Psiche*, trascurerà quei richiami per riportare la scultura nella linea della tradizione canoviana:

«Sono certissimo che ne sarai grandemente ammirato per la sem-

plice e castigata eleganza delle forme, per l'ineffabile espressione della fanciulla nell'accarezzare colla sua bella mano il bellissimo volto di Amore, per quell'accostarsi e intrecciarsi delle persone senza urtare nel freddo o nel suo contrario: scogli assai malagevoli a evitarsi, e dai quali non preserva né lo studio del vero, né il lungo uso del modellare, né qualunque altro aiuto dell'arte, ma soltanto un sentir delicato ed un animo verecondo e gentile. E questo vero e nobilissimo intento dell'Arti belle lo vedemmo mirabilmente raggiunto nelle due statue di Tenerani e prima di lui nella Psiche del Canova ed or in questa del Benzoni, che ne segue assai da vicino i gloriosi vestigi» (Maffei 1847, p. 21).

Nel luglio del 1850 il Benzoni ringraziava Maffei per il suo articolo, grazie al quale, aveva ricevuto numerose commissioni per replicare il gruppo di Amore e Psiche: una indiretta azione promozionale che conferma comunque il prestigio del poeta e l'eco che riuscivano ad avere le *Gemme* negli anni iniziali.

Ai lusinghieri riconoscimenti di pubblico e di critica aveva fatto riscontro, nei rapporti con il primo committente, una spiacevole vertenza per il pagamento. I cinquecento scudi fissati per contratto rappresentavano in realtà solo un terzo delle spese affrontate dall'autore, a causa di sostanziali modifiche apportate nel corso della traduzione in marmo al bozzetto visionato dal committente. Il Benzoni, che riceveva a Roma numerose richieste di acquisto, aveva cercato inutilmente di sciogliersi dall'impegno col Bisleri; nel 1847, costretto da un parere sfavorevole del Governatore del Lombardo-Veneto, spediva l'opera a Milano, dove neppure il positivo giudizio del Cacciatori e del Sangiorgio che avevano avuto l'incarico di periziarla «per emettere il proprio giudizio, se l'opera possa considerarsi in tal pregio artistico che si debba registrare come capolavoro, o se non sia meritevole di tale classe», valse a fargli recuperare la somma richiesta (Rota 1938, pp. 428-438).

b.c.





I saggi di versione della *Tunisiade*, poema epico evocante la conquista di Tunisi da parte di Carlo V, che il Patriarca di Venezia Ladislaus Pyrker aveva ottenuto vezzeggiando e tallonando il giovanissimo e un po' svagato traduttore, avevano costituito, tra il 1823 e il 1826, il primo approccio di Maffei con quella moda dell'esotico che, tra filellenismo da una parte ed evasione nel pittorresco dall'altra, stava per dilagare nell'Italia del Romanticismo. Thomas Moore e George Byron, vicini nell'amicizia e spesso nelle predilezioni tematiche, ne erano i principali divulgatori. Proprio nel 1823, anno in cui Maffei – a Venezia come Protocollista di Consiglio presso l'I.R. Tribunale Criminale – cercava di entrare in sintonia letteraria con il Patriarca Pyrker, i due poeti avevano dato alla luce, rispettivamente, *Gli Amori degli Angeli* e *Cielo e Terra*, opere, entrambe, che sembravano fatte apposta per sedurre, allora ed in seguito, una società particolarmente propensa non solo ad esaltarsi per queste vicende di angeli caduti e di oscuri miti ma anche per le molte «favole» di sultani, di odalische e di tenebroso eroi che i due, e specialmente il secondo, avevano elaborato.

Anche se Maffei non poteva essere rimasto estraneo a certe sug-

gestioni, visto tra l'altro che nella città lagunare perdurava tenace il ricordo del soggiorno del «satanico» Lord inglese, fu soltanto più tardi, e di concerto con altri, che egli si accinse a contribuire, con le sue versioni, alla fortuna, enorme sia sul piano letterario che iconografico, di questi due esponenti del Romanticismo britannico.

Ebbe la precedenza il Moore. Agli *Amori degli Angeli*, pubblicati dal Maffei nel 1835, seguirono nel 1836 i *Canti Orientali*. Il successo delle versioni e le loro numerose riproposizioni ebbero non piccolo peso nel consolidare la fama italiana del poeta irlandese. Significative le parole che nel 1856 Maffei scriveva a Donna Clara de Lutti, aggiornandola sulle novità milanesi, tra cui aveva fatto scalpore il suicidio di una giovane «per esaltazione romanzesca, giacché i due libri che le stavano appresso erano l'*Ortis* e con mio dolore gli *Amori degli Angeli* [...]». Questi ultimi nella sua versione, naturalmente.

Più tardivo ma senz'altro più consistente, l'impegno di Maffei su Byron. Prima a vedere la luce fu la *Romanza di Medora*, dal *Corsaro*, la cui apparizione, nel 1845, sulla «Strenna Italiana» coincide, significativamente, col primo abbozzo dell'omonimo melodramma verdiano. Ancora precedente, a testimonianza dell'ormai operante coinvolgimento del traduttore anche nei confronti della produzione drammatica byroniana, il melodramma verdiano *I Due Foscari* del 1844, per il quale sembrò anzi delinearsi una collaborazione librettistica del Maffei. In questo

caso poi la mediazione del traduttore dovette agire su un doppio piano, musicale e iconografico, vista «l'impressionante consonanza tra la sontuosa e commossa invenzione hayeziana e la celebre trascrizione melodrammatica» (Hayez, 1983, p. 187).

Del resto proprio in questo periodo Maffei stava già occupandosi concretamente di un altro dramma di Byron, il *Caino*, come appare, tra altre testimonianze, in una lettera all'amico Prasca, a Genova. Anche il *Caino*, la cui potenzialità melodrammatica era stata illustrata da Maffei all'amico Verdi, nel 1847, proprio di fronte all'omonima scultura del Dupré, durante una visita comune allo studio dell'artista, a Firenze, entrò, pur non concretandosi come melodramma, tra gli *Argomenti d'opere* manoscritti dal musicista nei suoi *Copialettere*.

Al *Caino*, pubblicato solo nel 1852 dall'editore Pirola, seguirono, nel 1853, le novelle in versi *Parisina*, dedicata al Bertini, e *Il Prigioniero di Chillon*, dedicato al Vela, poi *Cielo e Terra*, «mistero» molto simile, come argomento, agli *Amori degli Angeli* del Moore e dedicato, similmente a quelli, all'Hayez.

Nel 1862 uscivano le tragedie *Sardanapalo*, *Marin Faliero* e *I due Foscari*; nel 1870 Maffei concludeva, col «terribile *Manfredo*», la versione del teatro di Byron.

Seguirono le versioni del *Canto all'Italia* (1872), del *Pellegrinaggio del Giovane Aroldo* (1874), di *Lara* (1882), e infine del *Giaurro* (1884).

m.m.t.



**Domenico Gandini**

(Milano 1808-1863)

*Episodio dei «Canti orientali»*,  
1836

Penna ed inchiostro nero  
acquerellato su carta avorio,  
mm 115 × 95

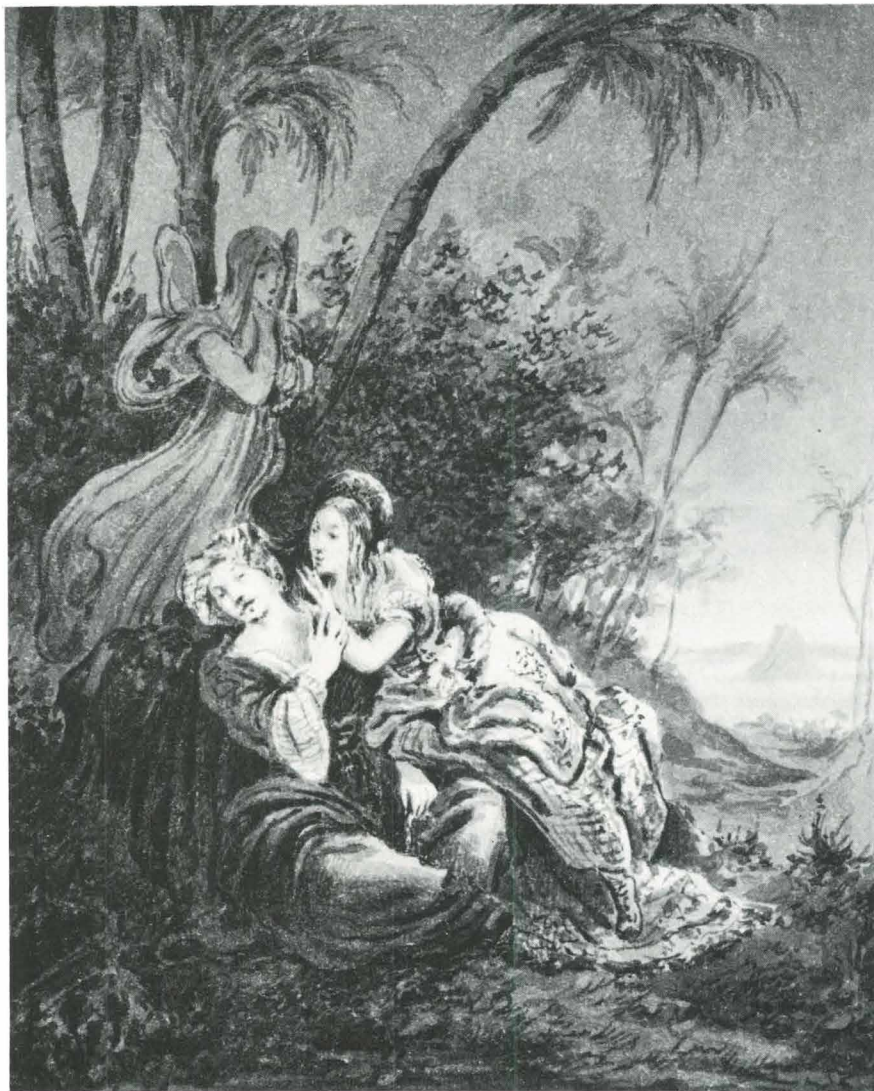
In basso a destra timbro a  
secco «Coll. Giuseppe Vallardi»  
Esposizioni: Roma 1983, p. 44  
n. 60

Roma, collezione privata

È l'acquerello preparatorio all'incisione eseguita dallo stesso Gandini per la seconda edizione della traduzione dei *Canti orientali* di Thomas Moore, pubblicata dal Maffei nel 1836 per i tipi dei Fratelli Ubicini. Il disegno fu ricavato, come si legge in calce al rame, da un dipinto perduto di Giovanni Servi (1800-1885), presentato a Brera nel 1835 come «Episodio ricavato dal Canto Orientale di Thomas Moore intitolato *Il paradiso e la Peri*, proprietà del signor N.N.» (Milano [Brera] 1835, p. 33 n. 276).

f.m.

Bibliografia: Mazzocca 1983, p. 44.



## Domenico Gandini

su disegno di Carlo

Sommariva, dal dipinto di

Giuseppe Molteni (Affori 1800  
- Milano 1867)

*La schiava nell'Harem*, 1839

Incisione a bulino su rame,  
257 × 190 mm

In alto a sinistra «Sommariva  
dis.»; a destra «Gandini inc.»;  
didascalia: «Schiava nell'Harem  
dipinto di Giuseppe Molteni  
C.<sup>e</sup> dell'Ordine Costantiniano di

Proprietà di S.M. il Re di  
Württemberg»

In *Album. Esposizione di Belle  
arti in Milano*, a. III, 1839,  
p. 4

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

Pietro Molinelli in apertura alla sua illustrazione di questa incisione del dipinto di Molteni, comparsa nell'*Album* dedicato all'esposizione del 1839, rimandava, come a sottolineare una profonda affinità tra il pittore ed il letterato, ai versi con cui Maffei aveva cantato «quella bella penserosa; Maffei, il poeta che ha bisogno di profumi, di luce, di lagrime, e di melanconici sorrisi per toccare un preludio angelico, il quale appena svoltosi nell'aria, appena chiamata l'attenzione e l'amore degli uomini, si perde, si dilegua come se non potesse penetrare l'aria densa della vita e della realtà». Ed in effetti ben rispondono a questa definizione della fragile dimensione sensualistica e decorativa della sua poesia, le immagini in cui il Maffei aveva voluto decifrare il quadro del Molteni: «Ben le brune tue chiome e le amorose / Forme la veste oriental circonda, / E molle aere t'inonda / Evaporato dalle perse rose; / Ma il dolce raggio della tua pupilla / Non è di questo cielo una scintilla. // Qui dove la natura è sol cortese / Della eterna bellezza, e tanto avara / D'ogni sentir, la cara / Luce degli occhi tuoi, no, non s'accese; / Non v'imprese l'Arabia o la Soria

/ Quella mestizia affettuosa e pia.  
// Altro ciel meno ardente, ove  
l'affetto / È sovrano de' sensi, a  
te diè la vita, / Misera! a cui rapita  
/ L'odioso or t'accoglie arabo  
letto; / E ne geme il tuo cuor, ché  
d'una vile / Voluttà non s'inebria  
il cor gentile. // Come ad un sogno  
che la mente illuse / Volano ad una  
patria i tuoi pensieri, / A' lieti anni  
primieri, / A mille antiche fantasie  
confuse, / Su cui l'ombra passò della  
sventura / Pari alla nube che il mattino  
oscura. // E già pàrti ascoltar d'una  
diletta / Madre i gemiti lunghi e le  
querele, / Vedervi un tuo fedele /  
Che perduta ti piange e in van t'aspetta:  
/ E quel finto dolor del tuo pensiero  
/ Spreme dalle tue lunghe ciglia un  
pianto vero. // Vero s'io guardo e non  
ascolto! — Arcana / Tela, inganno de'  
sensi e della mente! / Ove un pennel  
potente / Tutta racchiuse la dolcezza  
umana, / E mostrò come langue un  
vago fiore / Se la forza lo coglie e non  
l'amore».

La schiava del Molteni, insieme all'*Odalisca alla finestra dell'harem* dipinta da Hayez per il conte viennese Karis (funzionario asburgico a Milano, di cui Maffei fu accorto consulente per gli acquisti artistici) ed esposta nel 1838 a

Brera, inaugurava un fortunato filone di pittura orientalista, in cui dovevano soprattutto distinguersi il maestro veneziano e i suoi allievi. Un genere pittorico, la cui matrice letteraria è da identificarsi, oltre che nel *Corsaro* di Byron (la nostra schiava appare probabilmente ispirata alla figura di Gulnara), proprio nelle traduzioni del Maffei di quei due caposaldi della poesia orientalista rappresentati dalla *Tunisiade* del Pirker e dai *Canti orientali* del Moore. Opere che ebbero un'immediata fortuna visiva, come dimostrano l'«episodio di una regina morta tratto dalla Tunisiade del sig. Pirker, tratto dal cav. Maffei, quadro a olio eseguito per il signor Karis di Vienna», esposto a Brera nel 1833 dal pittore trentino Giovanni Pock; ed un secondo «episodio ricavato dal Canto Orientale di Thomas Moore intitolato *Il Paradiso e la Peri*», presentato sempre a Brera nel 1835 da Giovanni Servi ed utilizzato da Domenico Gandini per illustrare, l'anno successivo, la seconda edizione degli stessi *Canti* nella traduzione maffeiana.

f.m.





*Schiava nell'Harem dipinto di Giuseppe Mollini C.<sup>o</sup> dell'Ordine Costantiniano di Proprietà di S. M. il Re di Napoli.  
L'Esclave du Harem tableau de Joseph Mollini C.<sup>o</sup> de l'Ordre Constantinien. Propriété de S. M. le Roi de Naples.*



---

*Maria Stuarda*. Tragedia di Federico Schiller. Traduzione del cavaliere Andrea Maffei. Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1843.

---

La *Maria Stuarda*, uscita in prima edizione presso Lampato nel 1829, fu, dopo la *Sposa di Messina* del 1827, la seconda tragedia di Schiller tradotta dal Maffei. Opera, anche questa, appartenente alla piena maturità del dramma-turgo tedesco, e come tale tra quelle che il traduttore ammetteva esplicitamente di preferire. Essa non solo veniva a confermare il successo di critica ottenuto dalla precedente versione, ma evidenziava ulteriormente le grandi potenzialità di divulgazione che il nome del traduttore e lo stile da lui usato sapevano esplicare. Le cifre delle tirature e il numero delle ristampe sono al proposito indicative: alle 1500 copie della prima edizione seguivano infatti le 1000 copie della ristampa (nel 1836) e gli ulteriori 1200 esemplari della nuova edizione Pirola (nel 1843), senza contare le successive.

Alle lodi già tributate al letterato trentino per il «modo veramente unico in tutte le traduzioni della lingua alemanna» <sup>(1)</sup> con cui aveva saputo dar veste italiana ai drammi schilleriani, si aggiunsero quelle della fiorentina «Anto-

logia». E proprio allora Giovan Battista Niccolini, considerato una vera autorità in fatto di «lingua» (a lui s'erano rivolti per consigli d'ordine linguistico anche Foscolo e Manzoni), scrivendo da Firenze all'attrice Maddalena Pelzet a Milano, osservava, a proposito della traduzione del Maffei: «Bisogna convenire d'una dura verità: si scrive meglio in Lombardia che in Toscana». Nel 1844 poi, appunto in occasione dell'uscita dell'edizione riveduta della *Stuarda*, diceva al traduttore stesso: «Godo nell'udire che facciate una nuova edizione della *Stuarda*: nullo dimeno, a dirvi il vero ho letto non so dirvi quante volte questa tragedia, e non mi sarei accorto che fosse una traduzione, se non lo avessi saputo, e delle macchie io non ve ne ho scorte. Forse rapito dalla meravigliosa bellezza del componimento, e dei versi, i quali voi sapete fare meglio di qualunque altro in Italia, mi passeranno inosservati quei nei, *quos aut incuria fudit* ec.: ma le improprietà di lingua e di stile, delle quali noi Toscani ci avvediamo subito, non vi sono per Iddio. Non ostante io rileggerò per la ...volta (non saprei dire il numero) il vostro magnifico lavoro, e già mi rendo conto che di bello l'avrete fatto bellissimo. Mi pare d'avervi detto che il signor Platen, poeta tedesco che morì a Siracusa nell'anno del cholera, e il quale riguardo allo stile veniva giudicato superiore allo stesso Goethe, m'asseriva che la *Sposa di Messina* era più bella nella traduzione vostra che nell'originale. Si può riportare onore più grande?» <sup>(2)</sup>.

La *Maria Stuarda* di Schiller, offerta al mondo intellettuale ottocentesco con adeguato tempismo dal Maffei (l'unica versione italiana del dramma apparsa in precedenza, quella del Ferrario, aveva inciso relativamente sulla fortuna del personaggio), concorse grandemente a divulgare il fascino esercitato, nell'ambito del Romanticismo italiano, dalla tragica figura della regina di Scozia che, assunta a simbolo di vittima del potere, cominciò a divenire in quegli anni protagonista ed eroina di innumerevoli trasposizioni sul piano pittorico, teatrale e musicale. La prima delle molte versioni pittoriche del tema offerte dall'Hayez coincide ad esempio, significativamente – considerata l'amicizia che univa i due uomini – col periodo in cui Maffei era impegnato nella traduzione del dramma. Il pittore realizzerà poi espressamente il disegno per l'antiporta dell'edizione Pirola, edizione che Maffei gli avrebbe dedicato con queste parole: «Ti presento, mio caro amico, quella Maria Stuarda che tante volte m'ha rapito e commosso dipinta dal tuo meraviglioso pennello. La simpatia che ti lega alle sventure dell'infelice Scozzese accresca la tenuità del mio dono, e ti mostri in un tempo la mia riconoscenza per le cure che ti sei date e che ti dai nell'illustrare de' tuoi disegni queste mie traduzioni, emendando il difetto degli intrinseci pregi con esterni abbellimenti».

Parecchi furono poi i melodrammi di compositori italiani ispirati all'opera. Lo stesso traduttore si adattò, su richiesta del mu-

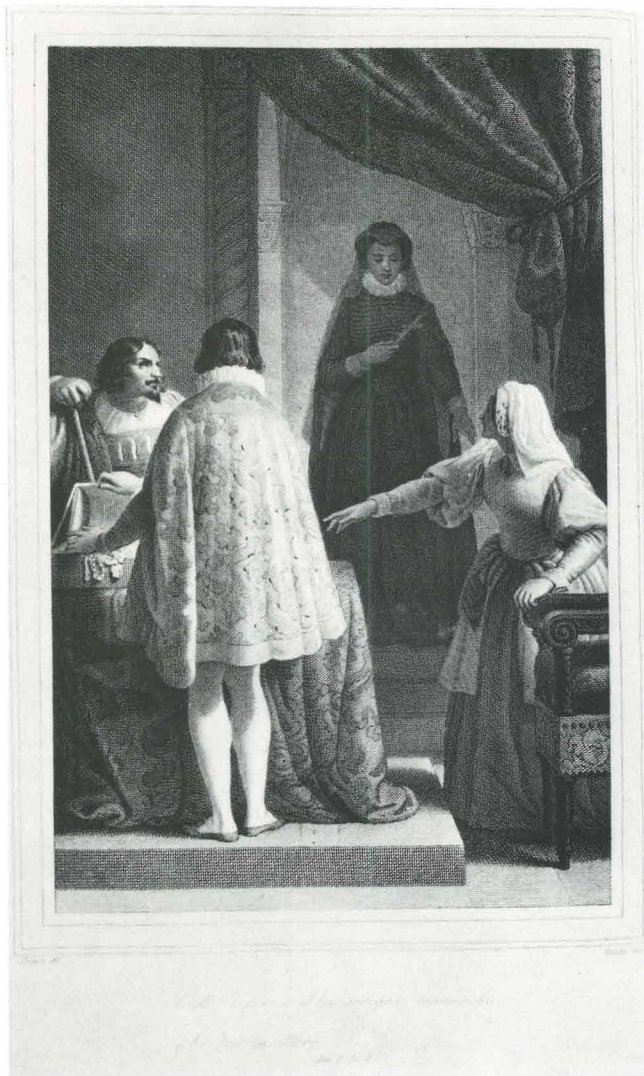
sicista napoletano Vincenzo Capecelatro, a scrivere il libretto per «un melodramma originale, scelto da un episodio della storia di Maria Stuarda, che porterà il titolo di *David Rizio*» <sup>(3)</sup>. In campo teatrale basti dire che la *Maria Stuarda*, nella versione del Maffei, divenne negli anni seguenti il cavallo di battaglia della celebre Adelaide Ristori, che la rappresentò su tutti i palcoscenici italiani e stranieri.

m.m.t.

<sup>(1)</sup> «Biblioteca Italiana», CXLIII, novembre 1827, p. 166.

<sup>(2)</sup> *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Battista Niccolini*, raccolti da Atto Vannucci, Firenze 1866, vol. II, p. 329.

<sup>(3)</sup> Scrittura del 13 dicembre 1847, in: Carte Piancastelli, Biblioteca comunale di Forlì. (*David Riccio*. Dramma in 2 atti con prologo, da rappresentarsi nel I.R. Teatro alla Scala, il Carnevale 1850. Milano, Tip. Valentini e C. [1850] Musica di Vincenzo Capecelatro).





---

*Wallenstein*. Poema drammatico in tre parti di Federico Schiller. Traduzione del cavaliere Andrea Maffei. Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1845, 2 voll.

---

Dedicando allo zio Giuseppe Maffei la versione del *Guglielmo Tell*, nell'edizione Pirola, il traduttore aveva esplicitato a quali drammi schilleriani andassero le personali preferenze: «Mio caro zio, Voi prediligete il Guglielmo Tell, come l'ottima tra le tragedie di Federico Schiller, e sono del vostro avviso i migliori critici della Germania. Io pure vorrei concorrere in questa opinione, ma la Stuarda e la Tecla del *Wallenstein* mi parlano troppo al cuore perché la mia mente sia libera ed imparziale nel suo giudizio». Queste parole di dedica, scritte proprio durante l'impegno sulla versione della monumentale trilogia del *Wallenstein*, prima opera della maturità del drammaturgo tedesco, ci fanno comprendere l'entusiasmo e d'altra parte la cura con cui Maffei si dedicò a questo lavoro. Scriveva, il 26 marzo 1842, all'amico Cabianca: «Io sono molto contento di me (cosa rara, mio caro Jacopo!). Ho posto mano alla Morte del *Wallenstein* e nel breve spazio di due mesi e mezzo ho già tradotta una metà di questa gigantesca tragedia. Essa è il

frutto maturo del genio dello Schiller, e parmi di trovarmi alle prese con un Titano. Dio faccia che non mi prostri e non mi schiacci» <sup>(1)</sup>. Nell'autunno dell'anno seguente la versione doveva essere già avviata alla conclusione, dal momento che egli ne chiedeva una revisione linguistica a Giovan Battista Niccolini, che proprio allora gli aveva inviato in dono il suo *Arnaldo da Brescia*. Al Niccolini, allora reputato in Italia uno dei massimi autori tragici, Maffei avrebbe appunto dedicato la versione.

Già «pronto per la stampa» tra la primavera e l'estate del 1844 <sup>(2)</sup>, il dramma, apparso alla luce nel 1845, nella bella edizione del Pirola, con tavole e vignette incise dall'Hayez, avrebbe avuto, tra le varie lodi, il plauso esplicito di un altro tra i numi tutelari della cultura fiorentina, il marchese Gino Capponi. Il quale, dopo aver manifestato tutto il suo rincrescimento per una mancata visita del Maffei a Firenze, così gli scriveva: «/.../ ed ora m'è forza inviarle da lontano co' miei più affettuosi e devoti ossequi molti ringraziamenti per la versione bellissima del *Wallenstein* avuta da Lei carissimo dono. Questa recata in villa ha fatto le delizie di coloro che erano là meco tra cui il Giusti e il Salvagnuoli. Da tutti è lodata come splendida poesia per se medesima, e come sforzo d'arte rarissima per difficoltà superate. Quel grand'uomo dello Schiller oggi riscuote un'ammirazione della quale ben so quanta ne ricada sopra di Lei. Noi la ringraziamo tutti del beneficio da Lei recato alle nostre lettere /.../» <sup>(3)</sup>.

Nel 1863 la prima parte della trilogia del *Wallenstein*, il *Wallensteins Lager*, nella versione del Maffei, sarà utilizzata, per la seconda parte dell'atto III della *Forza del Destino*, da Giuseppe Verdi, cui il traduttore stesso aveva dato l'amichevole benestare all'operazione: «Se nel *Wallenstein* trovi qualche verso che possa entrare nel melodramma, usane come cosa tua» <sup>(4)</sup>.

m.m.t.

<sup>(1)</sup> Jacopo Cabianca, cit., p. 287.

<sup>(2)</sup> *Ibidem*, cit., p. 287.

<sup>(3)</sup> L'autografo della lettera, datato 17 novembre 1845, si trova presso l'archivio De Lutti di Riva del Garda.

<sup>(4)</sup> F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, vol. II, p. 656.

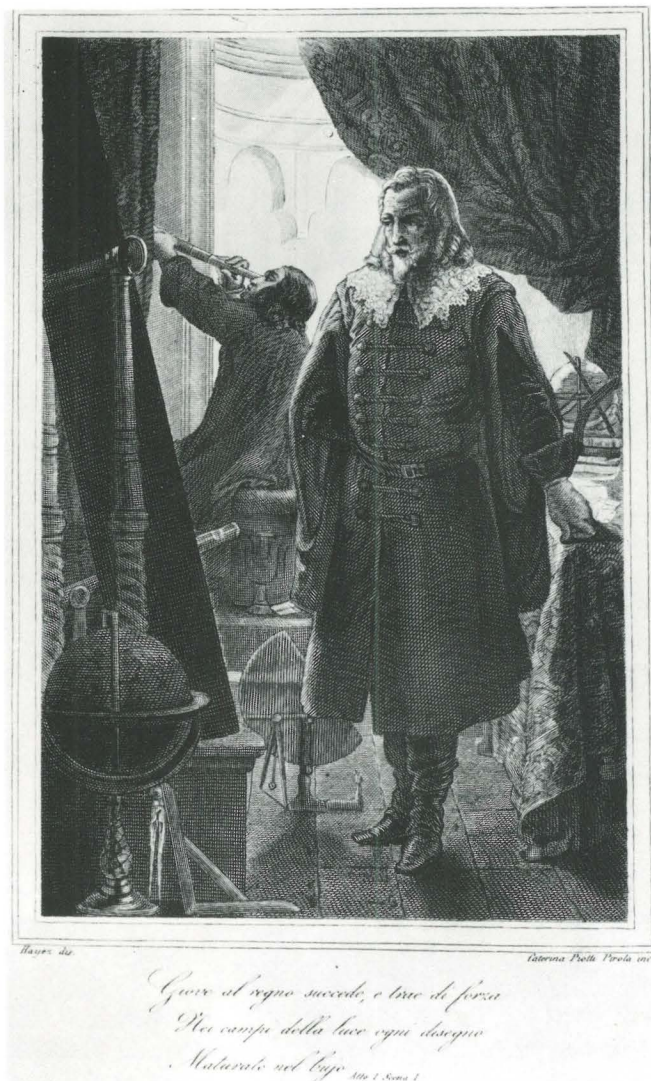
---

*Don Carlo Infante di Spagna.*  
Poema drammatico di Federico  
Schiller. Traduzione del  
cavaliere Andrea Maffei.  
Milano, per Luigi di Giacomo  
Pirola, 1842.

---

La versione costituisce il I Tomo delle «Opere edite e inedite del cavaliere Andrea Maffei», pubblicate da Pirola tra il 1842 e il 1853. Con tre successive convenzioni del marzo 1842, del gennaio 1844 e dell'agosto 1845 Maffei aveva ceduto all'editore, oltre a questa versione, le altre sei tragedie di Schiller già pubblicate, i *Canti Orientali* di Moore, gli *Idilli* di Gessner, due volumi di «poesie liriche originali tradotte», anche questo tutto materiale già pubblicato, e in più si era impegnato a tradurre tutti i restanti drammi di Schiller. A ciò si era aggiunta la traduzione poetica del *Caino* di Byron e quella di un frammento di Klopstock (1500 versi) che il traduttore cedeva gratuitamente a Pirola per dimostrargli, come scriveva il 21 marzo 1845, «la mia riconoscenza così per la splendida cortesia ch'ella mi usa e mi ha sempre usato» <sup>(1)</sup>.

Si trattava in effetti, per il *Don Carlo* come per gli altri volumi, di una edizione di lusso, molto curata, quasi per bibliofili. Scrive Alessandro Visconti, nel volume *Una stamperia milanese*, che documen-





ta la storia ed attività della tipografia editrice Pirola: «Ma le edizioni più belle sono per il teatro di Schiller tradotto da Andrea Maffei, e le tragedie di Lord Byron pure tradotte dal Maffei. Nella edizione di Schiller si vede il gusto fine dell'editore che chiama a raccolta artisti e incisori più celebri del suo tempo. Hayez prepara deliziosi bozzetti e schizzi, il pittore Riccardi invia le sue testate, il principio e la fine di ogni atto, ed altre vignette nel testo; il Ratti incisore rinomato, e il Sacchi vi collaborano»<sup>(2)</sup>.

Il *Don Carlo Infante di Spagna* è dedicato al letterato Tommaso Grossi, carissimo amico e notaio di famiglia, con queste parole: «Io t'offro questa mia traduzione del "Don Carlo" non tanto per farmi benevolo il lettore, che troverà nella prima pagina un nome caro al suo cuore, quanto per darti quella maggior dimostrazione, che per me si è potuto, così della stima come dell'amore che ti porto».

Il lavoro sulla versione, come risulta da vari carteggi con amici letterati, si era protratto, con interruzioni, piuttosto a lungo. Già alla fine del 1837 Maffei scriveva ad Antonio Gazzoletti, allora ai suoi esordi letterari e giornalistici: «/.../ sappi che nel passato autunno ho portato innanzi la traduzione di D. Carlos, e sono all'atto terzo. Se ti farai redattore della Favilla potrai, volendo, inserirne qualche scena inedita. Quanta sapienza poetica, quanta verità e conoscenza dell'uomo in quella tragedia! Essa mi procaccia una cara dimenticanza de' miei dispiaceri e

mi porge vigore a tollerarli»<sup>(3)</sup>. Ma solo nel marzo 1841 poteva comunicare al Cabianca che il *Don Carlos* «era compiuto»<sup>(4)</sup>.

La tragedia ottenne al suo apparire, tra le varie lodi, quella del Cattaneo, che ne trattò a lungo sul suo «Politecnico». La recente critica tende invece da un lato ad evidenziare, rifacendosi del resto alle osservazioni della Mazzucchetti<sup>(5)</sup>, lo stile enfatico del traduttore e dall'altro, prendendo a presupposto il presunto conservatorismo del Maffei, la costante attenuazione del messaggio ideologico dell'autore. Così il Cusatelli rileva, in particolare nella scena del III atto tra Filippo II e il marchese di Posa, come il traduttore sfumò intenzionalmente i riferimenti ideologici troppo scoperti<sup>(6)</sup>. E la Cetti Marinoni riferendosi più in generale al complesso delle versioni schilleriane, conclude: «in queste traduzioni lo Schiller politico rimane spesso offuscato e lo Schiller etico emerge solo a fatica dall'enfasi del verso, che aggrava anziché attenuare la tendenza schilleriana ai facili effetti scenici. Le traduzioni maffeiiane hanno rappresentato il culmine della fortuna di Schiller in Italia: questo è certo un titolo di merito per il loro autore — e sotto questo aspetto ha ragione Vittorio Santoli a spezzare una lancia in favore di Maffei; ma non bisogna neppure trascurare il fatto che esse hanno contemporaneamente messo in ombra proprio le qualità a cui l'opera di Schiller si affidava per vincere il tempo»<sup>(7)</sup>.

Anche accettando questi rilievi ribadiamo che ciò non impedì che

il poeta tedesco fosse assunto, nell'Italia del Romanticismo, a vessillo di italianità e di lotta contro lo straniero dominatore. Né del resto precluse al giovane Verdi di trovare in Schiller, proprio attraverso la mediazione di Maffei, uno degli autori più confacenti al carattere «rivoluzionario» della sua prima produzione<sup>(8)</sup>.

La presenza di Schiller fu anzi — come dimostra Virginia Cisotti — «un filo sotteso a tutto l'arco creativo verdiano»<sup>(9)</sup>. E proprio il *Don Carlos* costituì, di quell'arco, uno dei punti più saldi.

m.m.t.

(1) M. Berengo, cit., pp. 328-329.

(2) A. Visconti, *Una stamperia milanese (sec. XVIII - sec. XX)*, coi tipi e a cura della Ditta tip. Ed. Libr. L. di G. Pirola, Milano, 1928, p. 165.

(3) E. Brol, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei*, cit., p. 7.

(4) *Iacopo Cabianca*, cit., p. 282.

(5) L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano, Hoepli, 1913.

(6) G. Cusatelli, *Don Carlos di Schiller tradotto da Andrea Maffei*, in: «Atti del II Congresso internazionale di studi verdiani», Parma, 1969, II, p. 170 e ss.

(7) B. Cetti Marinoni, *Andrea Maffei e il teatro di Schiller*, p. 87.

(8) Sugli intensi rapporti di amicizia e collaborazione intercorsi tra Verdi e Maffei si veda: M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e Giuseppe Verdi*, in: «Il Sommolago», Arco, nn. 1 e 3 (1985), 1-3 (1986), 1 (1987).

(9) V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 158.



Bayen del.

Estimata Pisto. Fiorini inc.

*Quasi l'oraculo guisa, guatai  
Vaga, ed amai*

1759 100.00.6.12



Bayen del.

Estimata Pisto. Fiorini inc.

*Mia sposa e mia signora!  
Se sen costella ad implorar la verdea  
Spenta, quade, ca*



---

*Fausto*. Tragedia di Wolfango Goethe. Traduzione di Andrea Maffei. Firenze, Successori Le Monnier, 1866 (1869-1873)

---

Se la traduzione del teatro schilleriano era stato l'impegno prevalente degli anni della prima maturità, quella di provarsi a dar veste italiana all'opera di Goethe fu per Maffei l'impegnativa impresa, quasi la scommessa, dell'età avanzata. Il primo approccio col capolavoro goethiano risaliva tuttavia proprio agli anni iniziali dell'impegno rivolto a Schiller. Scriveva infatti il traduttore nella prefazione alla prima edizione del *Fausto*: «Enrico Mylius, di cara ed onorata memoria per quanti hanno in pregio la virtù e la beneficenza sapiente, mi eccitava nell'anno 1830 a far conoscere all'Italia il *Fausto* di Volfango Göthe, della cui amicizia egli andava glorioso. In quel tempo io stava traducendo il teatro tragico di Federico Schiller, e mi doleva lasciar questo per altri lavori. Ma così vivo era in me il desiderio di gradire all'uomo eccellente e al poeta immortale, che mi posi alla prova, e ne verseggiavi diverse scene. In questo mezzo Giovita Scalvini m'inviava dal Belgio una sua versione in prosa della tragedia stessa, invitandomi a pubblicarla. Di fatto la pubblicai coi

tipi del Silvestri milanese. Parentomi la versione se non troppo fedele, almeno elegante, sospesi la mia, e ripigliai quella interrotta dello Schiller. Passarono molti e molti anni senza che un pensiero mi richiamasse al *Fausto* /.../. Un contatto subito interrotto quindi, e non ripreso con sistematicità che dopo quasi trent'anni, quando si accinse alla versione delle ballate goethiane per acquisire familiarità – com'egli stesso affermava – con lo stile dell'autore prima di cimentarsi di nuovo con la sua opera maggiore e più impegnativa.

Nonostante l'esplicita ammirazione – Goethe e Schiller rappresentavano infatti per lui «i veri grandi, i veri restauratori della letteratura tedesca», quelli che maggiormente «attraverso la tradizione greca e romana si riallacciano e si sposano alla tradizione letteraria dell'Italia» – Maffei non provava nei confronti di Goethe la stessa congeniale attrazione che l'aveva spinto a tradurre Schiller. Lo testimonia, tra l'altro, il sonetto *Alla tomba di Volfango Goethe*, che esplicitamente si chiude con questi versi: «Quanto sei grande e glorioso io sento, / Mi atterro al tuo sepolcro... e pur non t'amo». (*Versi editi ed inediti* del cav. Andrea Maffei, Firenze, Le Monnier, 1858, vol. I, p. 92)

La prima versione goethiana, pubblicata isolatamente, nel 1843, sulla «Strenna Italiana» di Ripamonti-Carpano era stata la ballata *La danza de' morti*. Numerose altre ballate erano comparse tradotte nel volume *Gemme straniere*, che comprendeva anche ver-

sioni da Schiller, Byron, Moore e Hugo. Era seguito, nel 1864, il poemetto *Arminio e Dorotea*, apparso inizialmente in nove successive appendici della rivista milanese «La Perseveranza».

Quando, nel 1866, Le Monnier pubblicò a Firenze la prima edizione del *Fausto* erano già disponibili, del capolavoro goethiano, parecchie traduzioni italiane. Oltre quella citata, in prosa, dello Scavini, quelle in versi di Giuseppe Rota (Milano, 1859), di Federico Persico (Napoli, 1861), di nuovo quella dello Scavini completata da Giuseppe Gazzino (Firenze, 1862) e ancora quella del *I Faust* di Anselmo Guerrieri Gonzaga (Milano, 1862).

Proprio dalla lettura della traduzione in versi del Guerrieri Gonzaga, suo buon amico, Maffei dichiarava di aver tratto lo stimolo a provarsi egli stesso alla versione dell'opera, convinto che «Di una poesia così grande e profonda non mai troppi saranno gli interpreti, poiché se non l'uno, saprà l'altro in questo o in quel passo rilevarne ed esprimere con chiarezza e precisione il vero concetto, il vero e riposto intendimento». (Introduzione al *Fausto*, 1866)

La versione, preceduta da un lungo discorso critico di Eugenio Checchi, riportava, inconsuetamente, anche otto pagine di musica, poste a seguito del testo della *Stanza di Margherita*; si trattava della romanza della *Ghita all'arcolajo*, composta da Vincenzo De Lutti, il giovane figlio dei suoi ospitali amici di Riva del Garda, che Maffei s'adoprava in quegli

anni a lanciare nella carriera di compositore.

Nel 1869 vide la luce, sempre presso Le Monnier, un'altra edizione del *Fausto*, comprendente anche il *II Faust*, alcune scene del quale erano già apparse in appendice alla prima parte.

Alla versione dell'opera Maffei si era accinto fin dall'inizio, più che in ogni altro precedente lavoro, con grande scrupolo di esattezza e di fedeltà all'originale. Conscio di doversi confrontare, nonostante la fama e l'esperienza accumulate in lunghi anni, non solo con le versioni già esistenti ma pure con parametri critici diversamente orientati. Ecco quindi che, specie nell'affrontare l'ostica impresa di rendere in poesia il *II Faust*, «la grandissima difficoltà di vestire italianamente e in verso ciò che i tedeschi medesimi non credono si possa fare» l'aveva indotto a sottoporre il suo lavoro, prima della stampa definitiva, alla revisione di G.G. Tscherter, «professore di lingua tedesca in Milano», fiducioso che le sue osservazioni lo aiutassero a fare della traduzione «una fotografia del testo»; a chinarsi inutilmente sul Düntzer, commentatore del *Faust*, per chiarire alcuni passi incerti ed oscuri, a preoccuparsi in tutti i modi «affinché l'opera più grande della letteratura tedesca esca possibilmente tradotta in italiano conservando la sua fisionomia». (Lettere al Le Monnier del 25 maggio, 3 giugno, 9 agosto e del novembre 1868 in: E. Benvenuti, *Lettere inedite di Andrea Maffei riguardanti la sua traduzione del Faust*, pp. 9-11.

Nonostante ciò, e quasi a contrastare il grande favore subito dimostrato dal pubblico, la versione del *II Faust* fu investita dalla velenosa stroncatura di Vittorio Imbriani il quale, dopo essersi studiato di dimostrare, in un lungo saggio, che «Il Fausto di Goethe è un capolavoro sbagliato, è l'aborto di un capolavoro» e aver preconizzato che «solo la fatuità e la vanagloria nazionale del tedesco e la fede e la dabbenaggine latina potranno accordargli una voga più o meno duratura, ma il tempo ad ogni modo ne farà giustizia» [*Un capolavoro sbagliato (Il Fausto di Goethe)*, in: *Fame usurpate*, p. 276] si scagliava – in un saggio successivo – contro la traduzione del Maffei e, prendendone in esame una sola scena (la prima della seconda parte), la notomizzava verso per verso, rilevandone fraintendimenti e improprietà linguistiche. Concludeva infine affermando che «la bella fama del Maffei l'è usurpata, giacché sarebbe malagevole tradurre con meno intelligenza, con più inesattezza, accumulando più spropositi». (*Traduttore, traditore*, in: *Fame usurpate*, cit., p. 340).

La stroncatura dell'Imbriani, tuttavia, sembrò non turbare più di tanto l'anziano traduttore: «son troppo vecchio per accorarmene, e il dente d'un idrofobo che dà di morso fino al Goethe spero non potrà sfiorarmi la pelle, né far marcire né tuoi magazzini i volumi delle mie opere» – scriveva a Le Monnier. (Lettera del 13 marzo 1870 da Milano, in: E. Benvenuti, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, pp. 232-233).

Tra le varie voci subito levatesi in difesa del traduttore citiamo quella di Pompeo Molmenti il quale, in un suo contributo critico, osservava: «Le versioni di Maffei non sono fedeli al testo, ma rivelano un poeta che traduce un poeta», ribattendo quindi: «E quando la critica astiosa chiamerà il Maffei un traduttore traditore, che non capisce i vocaboli, le locuzioni, i costrutti delle lingue straniere, la critica si consumerà dentro di sé con la sua rabbia, e gl'italiani continueranno ad amare Byron, Goethe, Schiller, Milton, Moore, nelle traduzioni del Maffei». (G.P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Milano, 1875, p. 90).

Quando però Maffei dovette, nel 1873, pensare a una nuova edizione del *Fausto*, reso naturalmente ancor più cauto e scrupoloso, decise di rivedere la sua versione in più parti, valendosi anche dei consigli del re Giovanni di Sassonia, a lungo ospite a Riva del Garda. Al re di Sassonia, corrispondente tedesco dell'Accademia della Crusca e autore di una traduzione in versi commentata della *Divina Commedia*, egli decise anzi di dedicare questa edizione dell'opera.

La pubblicazione dell'*Ifigenia in Tauride*, nel 1874, e quella delle *Elegie Romane*, nel 1875, conclusero il ciclo delle versioni da Goethe.

m.m.t.



## Enrico Scuri

(Bergamo 1805-1884)

*La danza dei morti*, 1853

Disegno a matita nera,  
lumeggiato a biacca su carta  
grigia, 440 × 555 mm

Firmato dentro, in basso a  
sinistra «E. Scuri / 1853».

Sotto le scritte «Goethe. *La  
danza dei morti*», «La ridda  
s'intecchia, s'ingrossa, si avanza  
/ Ad Andrea Maffei, l'amico  
Enrico Scuri. 1853», «Trad.<sup>e</sup>

Cav. Andrea Maffei»

Verona, collezione privata

Pubblicando nel 1860, presso Le Monnier, le sue *Gemme straniere*, il Maffei vi inseriva la traduzione della *Danza de' morti* di Goethe, corredandola di una nota, in cui dava notizia di questa singolare versione grafica dell'amico Scuri: «Vuolsi che il Göthe immaginasse questa danza, stranissima e meravigliosa per imitativa armonia, dopo aver veduto il celebre ballo de' morti, dipinto a Berna dall'Holbein. — L'onorevole professore Enrico Scuri mi fece dono d'un suo disegno su questa romanza eseguito con molta maestria: disegno che mi piacque significare con questi versi». Seguono allora le strofe di una ballata, in cui il poeta parafrasa da par suo il disegno dello Scuri, come per sottolineare la diversità della trasposizione grafica (che infatti appare decisissima) dai versi goethiani. In realtà sia la traduzione maffeiana, che, in termini molto più espliciti, la versione visiva del-

l'artista bergamasco appaiono assai lontane dallo spirito dell'opera di Goethe, ridotto ad una drammatizzazione «gotica» molto sapiente, ma tutto sommato esterna. Operazione che si inserisce perfettamente nel clima europeo di straordinaria fortuna goduta dalla celebre tematica medievale. Ed il Maffei appare sottolineare, nella chiusa del suo componimento dedicato al foglio dello Scuri, appunto il carattere particolare della attualizzazione contemporanea dell'antica e rozza leggenda primitiva, in cui i due linguaggi, quello della parola e quello delle immagini, appaiono scendere in gara: «Fola getta e volgar, ma la posanza / Del genio l'esaltò, tal che n'agghiaccia / Di spavento sublime. Or questa fola / in cui la morte irridere / Sembra la vita, e l'alemanno bardo / Al pensier ne offerì, tu m'offrì al guardo. / Né saprei se la mente è più rapita / Dall'arte, a cui ministra è la paro-

la, / O da quella che serve a la matita».

Dal disegno fu poi ricavato un dipinto dello stesso titolo, che insieme a *Tardi rimorsi*, ispirato al Faust, compose un dittico goethiano (Bergamo, raccolta privata, pubblicato in *Monumentia Bergomensia* LXI. *Collezioni private bergamasche*, Bergamo 1983, nn. 1215-16), che venne un po' considerato il capolavoro dello Scuri. Nella sua predilezione per tematiche letterarie poco frequentate dalla pittura storica italiana contemporanea, tratte da Ossian, Milton, Alfieri, l'artista bergamasco si cimenterà nuovamente con le traduzioni del Maffei, presentando nel 1873 a Brera una tela, *Satana sorpreso dall'Angelo Huriele ad insidiare i sogni di Eva*, ispirata al IV canto del *Paradiso perduto* di Milton.

f.m.



Costa. Le Donzelle di Mare

La Vittoria, l'Inferno, l'Angelo, l'Angelo.  
 Ad. Andrea Naffi, l'amico Enrico Scari. 1853.

Per Cav. Andrea Naffi



## Aurelio Alfieri

(Milano 1800 - Pavia 1855)

da Giovanni Dupré

*Caino*, 1843

su disegno di Marrubini

Incisione a bulino su rame,

275 × 212 mm

In basso a sinistra: «Dupré

Gio. sculp.»; in basso al centro: «Marrubini dis.»; in basso a destra: «Alfieri inc.»; didascalia: «Il Caino».

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

II, 1845, p. 9

Milano, Biblioteca Nazionale

Braidense

La genesi del *Caino* risale alla polemica sorta intorno al gesso dell'*Abele morente*, che alla prima presentazione in pubblico era stato creduto un calco sul vero per la straordinaria verosimiglianza anatomica. Il Dupré ricorda nella sua autobiografia le voci che allora circolavano negli studi di alcuni artisti: «L'*Abele* l'ha potuto formare perché è figura giacente, ma una figura in piedi non la potrebbe formare, epperò non la farà, né quest'anno, né mai»; per smentire queste insinuazioni egli immaginò il *Caino* «soggetto fiero e tremendo di una immensa difficoltà» (Dupré 1883, pp. 108, 111).

Esposto in gesso nel 1843 fu tradotto in marmo, come l'*Abele*, per la granduchessa Maria di Russia, e poi replicato in bronzo per il granduca di Toscana, eliminando il tronco d'albero, indispensabile per la statica solo nel marmo, ed apportando alcune varianti nella posa del braccio destro e nella fattura della pelle che cinge i fianchi della figura (Pinto 1972, pp.

146-147).

Andrea Maffei, traduttore del *Caino* di Byron, che aveva frequentato con Giuseppe Verdi lo studio fiorentino dello scultore proprio mentre egli lavorava a quella statua, (Dupré 1883, pp. 168-169), era certo il più accreditato tra i redattori delle *Gemme* per illustrare l'opera riprodotta nella redazione in marmo. Egli poté usufruire di un corrispondente locale d'eccezione, Giovan Battista Niccolini, che gli inviava un componimento poetico pubblicato a Pistoia da cui ricavare «il simulacro e il concetto dell'opera» ed alcune notizie sulle reazioni dell'ambiente artistico fiorentino che passarono, quasi testualmente nell'articolo per le *Gemme*: «fu noto che la figura era tozza, e in essa la parte inferiore non corrispondeva per la squisitezza del lavoro a quella di sopra. Il popolo al quale rimane un poco dell'antico lepore disse, che nella scultura era successo il rovescio della storia e qui Abele aveva ammazzato

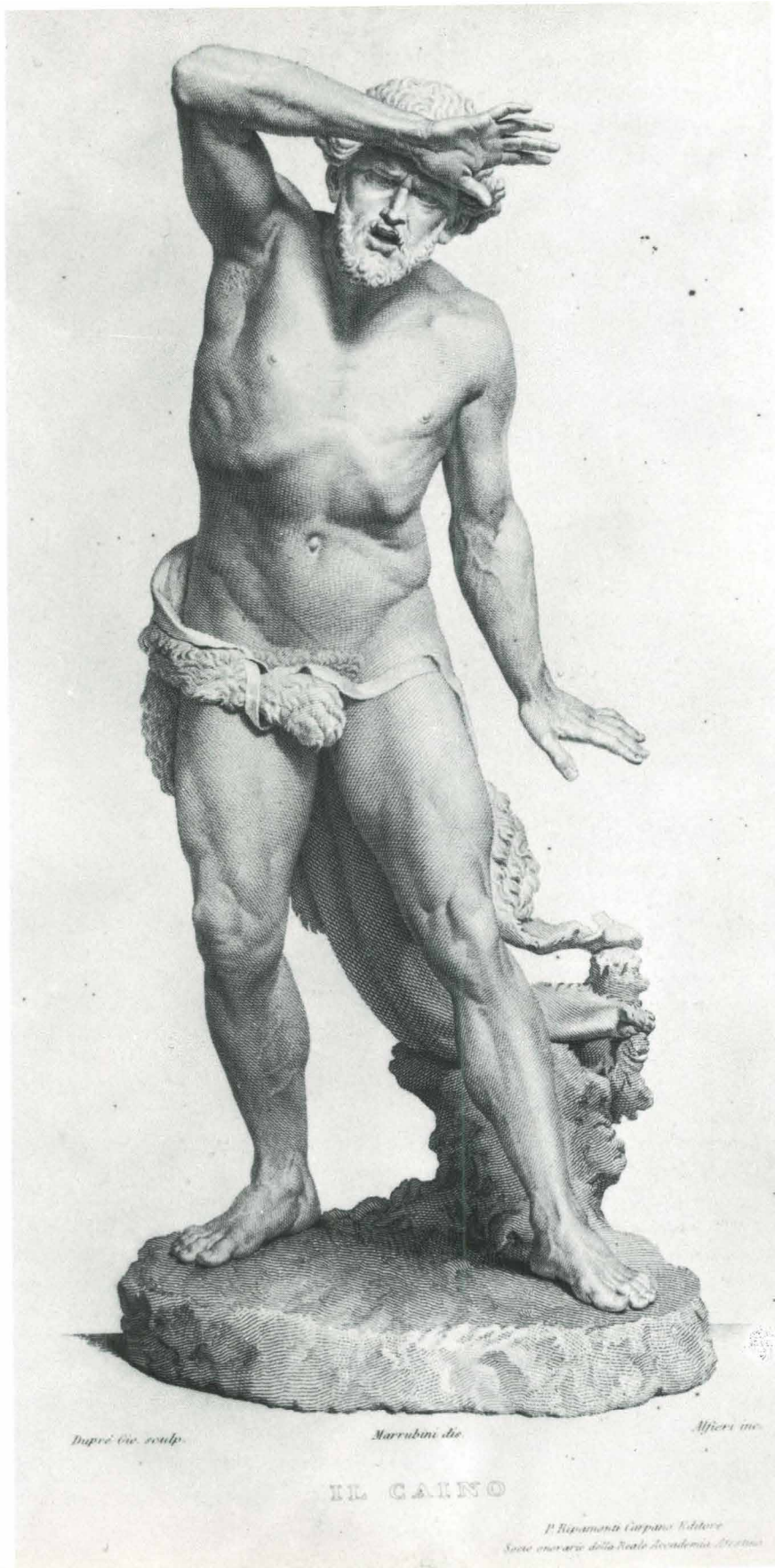
Caino. Ma forse questa mordace facezia uscì dalla bocca di qualche nemico del Dupré e il popolo non fece che ripeterla».

Il Niccolini, pur riconoscendo pregi innegabili al *Caino* esprimeva però qualche riserva, anche se concedeva all'artista l'attenuante della difficoltà implicita nel tema prescelto: «se non arriva all'eccellenza dell'arte ciò dipende dall'essere più agevole l'effigiare un morto che un vivo come Caino nel qual si deve esprimere il terrore della maledizione di Dio e nel volto e in tutta la persona. Si corre il rischio di cadere nel freddo e nell'esagerato. Quando nell'Arte non avete davanti la natura ma bisogna immaginarla, e vedere coll'occhio dell'intelletto, questo dono della visione è dato a pochi artisti da Dio, e questi sono veramente gli eletti, *Pauci sunt electi*» (lettera di Giovan Battista Niccolini ad Andrea Maffei, 16 aprile 1845, Riva del Garda, Archivio De Lutti).

Forse in considerazione del ca-

rattere promozionale che la redazione delle *Gemme* intendeva conferire alle illustrazioni, questi accenni di critica non vennero raccolti dal Maffei, che poteva facilmente suggerire un paragone con il testo letterario del Byron, sottolineando, secondo un *topos* della critica romantica, la felice corrispondenza del testo figurativo con quello poetico: «Riportai questi versi, perché mi parve che quanto abbia espresso il poeta colla successione delle idee sia stato dall'artista compendiato in una statua. Egli ha compresa profondamente la grandezza dell'argomento e lo espose con forza e verità meravigliose. Il sentimento del terrore e del rimorso, ond'è assalito il primo omicida alla vista del suo misfatto, fu sculto nel marmo colla efficacia che venne significato nella parola» (Maffei 1845, p. 17).

b.c.





## Giuseppe Barni

(Milano 1809 - morto dopo il 1862)

dal dipinto di Giuseppe Bertini

*La Parisina*, 1854

Incisione a bulino su rame,

275×212 mm

Didascalia «La Parisina»

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

IX, 1856, p. 54

Milano, Biblioteca Nazionale

Braidense

Illustrando nelle *Gemme* quest'incisione dal dipinto eseguito nel 1854 per il marchese Giulini, ed inviato con successo all'Esposizione Universale di Parigi dell'anno seguente, Carlo Caimi faceva giustizia delle polemiche suscitate dall'opera, tirando in ballo il riconoscimento decretatogli, in maniera singolare e autorevole dal Maffei: «Il quadro del Bertini, come tutte le opere dei grandi ingegni, chiamò all'armi amici e nemici; questi in breve tacquero, e quelli poterono consolarsi che la scuola italiana va ripigliando il suo vigore, verità che dovettero riconoscere anche gli oltre montani quando ultimamente nella grande Esposizione di Parigi si toccò la nostra pittura e in specie questa *Parisina*. Alla quale se mancasse un encomio varrebbe per tutti questo che il cavaliere Maffei fu indotto dal quadro a tentare una nuova versione del poemetto di Byron, con-

sacrandola all'artista che meglio di ogni altro seppe studiare l'animo procelloso di quella illustre peccatrice». Il Caimi riconosceva quindi al Bertini il merito di aver saputo rinnovare un tema che aveva già avuto una buona fortuna pittorica (si veda come precedente più illustre il dipinto eseguito nel 1840 da Carlo Arienti per Francesco Cavezzali, riprodotto nell'*Album* dell'esposizione braidense di quell'anno) e tanta ancora sarà destinato ad averne (cf. Pinto 1973, pp. 49-50).

Il cenno al Maffei alludeva al suo importante gesto di riconoscimento per il pittore ed il suo dipinto, ricordato dal poeta stesso nella sua prefazione alla traduzione della *Parisina* di Byron, edita a Milano nel 1853: «L'ultima volta che ho visitato il tuo studio vidi il pensiero d'un dipinto tolto dalla *Parisina*. Non era più che un pensiero; ma bastò questo a farmi in-

dovinare a qual bellezza di espressione e di affetto sarebbe arrivata quell'opera condotta dal tuo pennello. Il disegno m'ha invogliato a rileggere il poema, e la lettura a tradurlo. Tu sei dunque l'origine di questi versi e ti prego d'accogliermi come una dichiarazione del tuo dipinto e come cosa che ti appartiene. Il tuo nome, caro a tutti e da tutti lodato, è tale raccomandazione che mi sarà benevolo ed indulgente il lettore; o se non altro avrà soddisfatto ad un desiderio vivissimo di darti una pubblica manifestazione dell'alta stima e dell'amore che ti porto».

La dedica testimonia, in modi abbastanza perentori, lo stretto vincolo di promozione, di cui Maffei fu consapevolissimo interprete e gestore, che unì in un rapporto di reciproco vantaggio la letteratura e le arti visive.

f.m.





## Domenico Gandini

dal dipinto di Giuseppe Bertini

*Ofelia*, 1858

Incisione a bulino su rame,

275 × 212 mm

In alto a sinistra: «Gius.°

Bertini dip.»; a destra: «D.°

Gandini inc.»; didascalia

«Ofelia»; in basso a destra:

«P. Ripamonti Carpano Editore

/ Socio onorario di varie

Accademie d'Italia»

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

XI, 1858, p. 52

Arco, Biblioteca Civica

Il dipinto, disperso, fu eseguito per Alessandro Negroni Prati, che lo volle collocare a fianco delle *Veneziane* dipintegli da Hayez nel 1853, come a sottolineare la stretta continuità tra i due artisti, del resto evidenziata anche da Carlo Caimi, che illustrò l'incisione pubblicata nelle *Gemme*. Ma ad un più distaccato testimone, quale il Carotti, nella sua commemorazione del Bertini del 1899, appariva invece da tale confronto, più giustamente, anche tutta la diversità delle strade (se pur per alcuni anni convergenti) percorse dai due pittori: «I due dipinti, dell'Hayez e del Bertini, posti a lato un dell'altro, palesan l'indole ben diversa, dirò opposta dei loro due autori, l'opposto loro ideale artistico e l'opposta maniera. Un confronto, un paragone non è possibile; sarebbe come voler stabilire un parallelo tra il Carpaccio e Palma il Vecchio, sebbene entrambi siano della medesima gran scuola veneziana. Hayez e Bertini personificano due ideali, due momenti diversi nella evoluzione della pittura contemporanea in Lombardia, co-

me poi il Cremona rappresenta un ideale ed un momento diverso ancora» (Carotti 1899, p. 172).

Il dipinto, che fu considerato dai contemporanei il capolavoro del Bertini pittore, fu lodato soprattutto per la sapienza con cui l'artista aveva saputo rendere, in un linguaggio pittorico d'eloquenza immediata e di altissimo respiro espressivo, una delle più popolari immagini shakespeariane.

Il Caimi sottolineò infatti l'«effetto meravigliosamente conseguito nella testa dell'Ofelia, sicché anche non avessi letto Shakespeare comprendi di primo sguardo qual genere di patimenti ti sta dinanzi; e quell'occhio spalancato, intento, e che nulla vede, quelle labbra così accese fra il pallore del viso, quelle carni di giovinetta a cui poche ore di angoscia hanno strappato la vita, quella chioma scompigliata al di sopra della gala nuziale, quella movenza del braccio, rivelano tosto a' lettori del poeta Inglese l'Ofelia, la quale, ci convinciamo, non voleva essere dipinta diversamente. [...] E chi sa come pochissimi artisti moderni

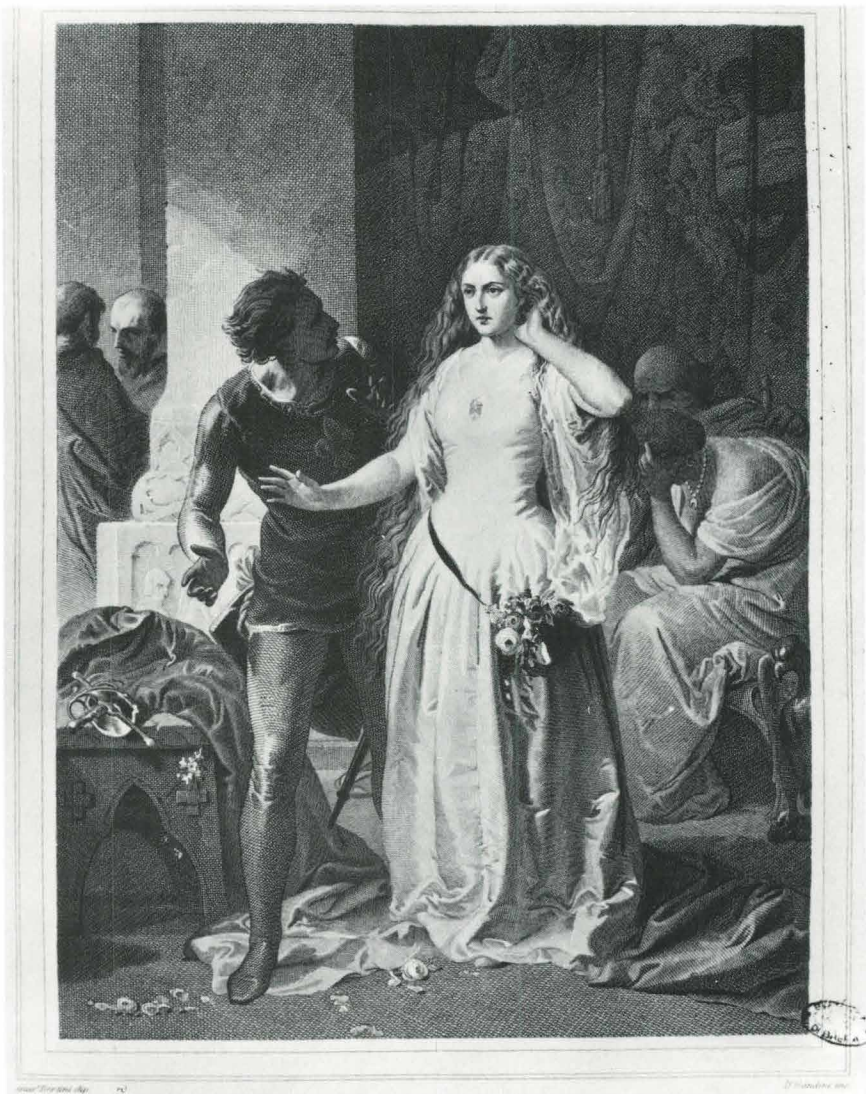
curino la giusta espressione delle teste, il che fu dono preziosissimo degli antichi pittori italiani, darà non lieve importanza alla energia caratteristica che traluce dalla figura di Ofelia e dal viso di Laerte, e loro comunica la vita, ma la vita di quel momento, di quella passione, di quella tempesta, quale, sto per dire, l'avrebbe ideata lo stesso Shakespeare, se fosse stato pittore».

Anche il Maffei si associò a queste lodi, riconoscendo, in un sonetto dedicato al dipinto, la potenza espressiva, patetica dei modi pittorici del Bertini, e la perfetta equivalenza raggiunta tra l'immagine letteraria e quella visiva: «Infelice! t'ha morto il genitore / Quella mano crudele e a te sì cara / Che stringere speravi ai piè dell'ara / In una dolce illusion del core. // La follia fu pietosa al tuo dolore / E rimosse da te la coppa amara; / Ché mente umana, se ragion la schiara, / Non sopporta in un tempo odio ed amore. // Fra quante immaginò l'arte divina / Creature gentili, ognor tu sei, / Tu fosti ognora del mio cor reina.

/ E qual già trasse l'immortal britanno, / Trae quest'emulo suo dagli occhi miei / Lagrime vere dal tuo finto affanno» (Maffei 1858, p. 110).

Pochi anni dopo un altro attento conoscitore e estimatore dell'attività del Bertini, Camillo Boito, ribaltava, pur senza contraddirne l'apprezzamento per i meriti formali, le conclusioni concordi del Caimi e del Maffei, rivelando tutti i limiti «decorativi» dell'esperienza del pittore: «In questo dipinto, che si può vedere in casa Negroni, il pensiero profondo del poeta si cercherebbe invano; la scena è espressa con rara energia di composizione, dipinta con rara facilità di modo, ma l'idea, l'indole Shakespeariana non è serbata, né forse la si poteva con il pennello serbare» (Boito 1866, p. 8). Era una lucida constatazione dei limiti invalicabili tra il linguaggio della parola e quello dell'immagine, che invece il Maffei e gli scrittori d'arte della sua generazione avevano ritenuti del tutto superabili.

f.m.





---

*Il Paradiso perduto*, poema di Giovanni Milton. Traduzione di Andrea Maffei, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1857.

---

Ai poeti dell'Ottocento inglese, i romantici Byron e Moore, largamente rappresentati nella ridondante produzione del traduttore Maffei, bisogna affiancare due dei maggiori protagonisti della precedente letteratura anglosassone: Shakespeare e Milton.

Se le versioni di testi shakespeariani — del *Macbeth*, della *Tempesta*, dell'*Otello* — possono in parte ricondursi alla sua attività di traduttore di Schiller (la versione del *Macbeth*, in particolare, è la fedele trasposizione dal tedesco della traduzione del dramma fatta da Schiller), l'impegno sul *Paradise Lost* di John Milton è anch'esso in qualche modo legato alla produzione degli anni giovanili. Su sollecitazione di Vincenzo Monti egli si era infatti accinto a più riprese, fin dal 1821, all'ardua impresa, peraltro mai condotta a termine, di dare veste italiana al poema *Messias*, scritto da Friedrich Gottlieb Klopstock e largamente ispirato al capolavoro di Milton.

Pubblicato in prima edizione a Torino da Giuseppe Pomba, uno degli intraprendenti editori che

avevano contribuito, nel periodo post-quarantottesco, a sottrarre a Milano il primato in campo editoriale, il *Paradiso Perduto* era in realtà già stato proposto al Maffei, con una sostanziosa commissione, fin dal 1841. Lo testimonia una lettera all'amico Cabianca: «Mi venne fatta una proposta dal tipografo Borroni-Scotti editore del romanzo d'Azeglio <sup>(1)</sup>. Vorrebbe da me (picciola coserella) la traduzione del *Paradiso Perduto*, ed a questi patti. Un canto ogni tre mesi per pubblicarlo illustrato di vignette ecc. e mi darebbe in compenso un migliaio di franchi; ed essendo dodici i canti del sacro poema, intascherei la somma di 12.000 franchi. Non accettai né rifiutai, ma presi tempo a pensarvi. Che te ne pare?» <sup>(2)</sup>.

Non sappiamo se la proposta del Borroni-Scotti, che del Maffei ristampò, nel 1844, in duemila esemplari, il *Guglielmo Tell* schilleriano, ebbe alcun seguito. Resta il fatto che nel 1846, come egli stesso dichiarava, Maffei stava già lavorando a Milton. La versione restò però interrotta per molti anni al sesto canto e fu ripresa, con perplessità e quasi controvoglia, solo nel 1855.

Scriveva allora ad Antonio Gazzoletti, da Riva del Garda: «le tue parole mi hanno rimesso all'abbandonato lavoro, non coll'intento di condurlo a termine, ma di correggere e porre in netto i sei primi libri tradotti. E qui torno a pregarti quanto più posso di continuare tu stesso questa versione, giacché l'età mia, le mie sofferenze non mi consentono di farlo /.../» <sup>(3)</sup>. E al Cabianca, una qua-

rantina di giorni più tardi: «ho ripreso il Milton, giacché le tue parole e quelle di altri pochi mi vi hanno incoraggiato, ma il da farsi è molto e io sono vecchio. In ogni modo procedo innanzi, e *cadendo in via con questa soma*, o tu o il Carcano o il Gazzoletti continuerete l'opera del vostro amico» <sup>(4)</sup>.

Superate tuttavia le intime resistenze iniziali, Maffei si reimmerse nel lavoro di traduttore che, con la fine della sua residenza milanese, pensava di aver lasciato definitivamente dietro di sé per dedicarsi, in quelli che riteneva i suoi ultimi anni di vita, ad una produzione poetica propria. E tornò ad applicarvi con rinnovata passione, tanto da concentrare proprio sul *Paradiso Perduto* ogni suo impegno nei due anni successivi. «È l'ultimo mio lavoro e il più importante», scriveva a donna Clara De Lutti nel febbraio 1857, a versione conclusa <sup>(5)</sup>.

Evidentemente la matrice «classica» dell'ispirazione di Milton, nutrita di greicità e latinità, ma anche di Dante e Petrarca, e particolarmente evidente proprio nel capolavoro, aveva trovato particolare risonanza nel traduttore. Si aggiunga che egli ritrovava delineata nell'opera la figura del ribelle — in questo caso il condottiero degli angeli caduti — che già l'aveva affascinato in Schiller e che, tra i romantici inglesi, era stata ripresa e portata a perfezione proprio dal Byron, un altro degli autori da lui più frequentati e ammirati.

In effetti la versione, al suo apparire, fu accolta con molto favore dalla critica. Felice Romani e Tullo Massarani ne riconobbero

la superiorità nei confronti delle precedenti; fu lodata dal Tommaseo e anche dal Tenca<sup>(6)</sup>. Tra gli amici letterati citiamo il giudizio di Lorenzo Costa che in una lettera, inedita, da Genova, gli scriveva: «lo lessi e lo feci leggere a molti amici, e ne siamo tutti ammirati per la purgatezza dello stile, per la varietà, e gravità dello sciolto, e per infiniti pregi, che troppo lungo sarebbe l'annoverare. In somma tu siedì Principe de' Traduttori, e vadano a nascondersi i Rolli, i Papi, e gli altri *minorum gentium* passati, presenti e futuri»<sup>(7)</sup>.

Anche la critica successiva rilevò concorde i pregi della versione. L'Allodoli, nel suo volume dedicato alla fortuna di Milton in Italia, dichiarava: «Il Maffei col Papi<sup>(8)</sup> si disputa il primo posto fra i traduttori italiani di Milton»<sup>(9)</sup>. E il Benvenuti, nel suo ampio saggio sul Maffei traduttore, senza incertezze affermava che il *Paradiso Perduto* «è certo la migliore di tutte» le traduzioni del Maffei, quella in cui egli «s'è avvicinato al suo gran maestro il Monti, che gli aveva insegnato la via traducendo da par suo, con le stesse idee del Maffei, Omero»<sup>(10)</sup>.

La versione del *Paradiso Perduto* godette, sorte del resto comune a gran parte delle traduzioni del Maffei, di numerose ristampe; e ciò indusse il traduttore a cimentarsi anche col *Paradise Regained*, secondo quanto risulta da una lettera al Le Monnier del 1868. Alludendo alla ristampa nella bellissima edizione del Sonzogno, illustrata dal Doré, Maffei scriveva: «Non si tratta di guadagno da par-

te mia ma di onore, giacché mi sarebbe stata cosa spiacevole, che fosse preferita alla mia quella del Bellati o del Papi, dopo che Felice Romani e tanti altri giornali scrissero che io le aveva seppellite /.../ Se ristamperai in una edizione diamante il *Paradiso Perduto* aggiungerò qualche brano del *Riacquistato*, poema inferiore al primo e non compiuto ed ignoto all'Italia, ma che ha passi meravigliosi»<sup>(11)</sup>.

m.m.t.

<sup>(7)</sup> L'autografo della lettera, in data 20.3.1858 si trova presso l'Archivio De Lutti di Riva del Garda.

<sup>(8)</sup> La versione di Lazzaro Papi (Milano, 1830), dopo quella settecentesca del Rolli, era considerata, tra quelle anteriori alla versione maffeiana, la migliore.

<sup>(9)</sup> E. Allodoli, *Giovanni Milton e l'Italia*, Prato, 1907, p. 163.

<sup>(10)</sup> E. Benvenuti, *Andrea Maffei poeta originale e traduttore*, in: «Pro Cultura», II, 1911, p. 45.

<sup>(11)</sup> Lettera del 25.12.1868 da Riva del Garda, in: E. Benvenuti, *Andrea Maffei alla luce della sue lettere*, «Archivio Trentino», IV, 1907, pp. 228-229.

<sup>(1)</sup> Si tratta del *Niccolò de' Lapi*, pubblicato da Borroni-Scotti nel luglio di quello stesso anno.

<sup>(2)</sup> Lettera del 16 ottobre, in: E. Ventura, *Jacopo Cabianca, cit.*, pp. 291-292. [Poiché nella lettera manca l'indicazione dell'anno, il Ventura suppone che debba ascriversi agli anni tra il 1845 e il 1852. Ma dai riferimenti in essa contenuti si deduce con certezza che è stata scritta nel 1841.]

<sup>(3)</sup> Lettera del 18 gennaio 1855, in: E. Brol, *Antonio Gazzoletti e Andrea Maffei. Carteggio inedito, cit.*, p. 43.

<sup>(4)</sup> Lettera del 3 marzo 1855, in: E. Ventura, *Jacopo Cabianca, cit.*, p. 304. [Anche in questo caso la lettera è erroneamente ascritta dal Ventura al 1852.]

<sup>(5)</sup> Lettera inedita, in Archivio De Lutti, Riva del Garda.

<sup>(6)</sup> Felice Romani aveva affermato la superiorità della versione del Maffei nella «Gazzetta Ufficiale» del 1857 (cfr. *Critica Letteraria* di F. Romani, Torino, 1883, vol. II, p. 478). Anche il Massarani aveva espresso la stessa opinione. (Cfr. *Studi di letteratura e d'arte*, Firenze, 1873, pp. 176-179). L'articolo del Tenca apparve sul «Crepuscolo» del 23.8.1858.



Il trovare rappresentati, tra gli autori tradotti dal Maffei, oltre ai moderni stranieri anche alcuni classici greci e latini, non deve stupire più di tanto. Era infatti abbastanza comune, tra i letterati di derivazione classicista, il volersi misurare, e spesso confrontare, su tali testi. Per Maffei, in particolare, tradurre Anacreonte significava riagganciarsi in qualche modo, in tarda età, al primo autore reso in italiano a meno di vent'anni, ossia a Salomone Gessner, «l'Anacreonte della Germania». Che poi il traduttore poco conoscesse la lingua greca era del tutto secondario; lo stesso Monti, suo ammirato maestro di stile, aveva regalato alla posterità una ineguagliabile versione dell'*Iliade* senza conoscere la lingua di Omero.

L'occasione di cimentarsi con le *Odi* era nata in relazione alla pubblicazione, da lui patrocinata presso Le Monnier, della versione dell'*Odissea* di Paolo Maspero, da lunghi anni suo amico, oltre che medico personale. Ma l'idea primitiva risaliva a ben cinquant'anni prima, come si apprende da una sua lettera del 14 dicembre 1870 all'editore fiorentino. Dopo aver magnificato l'alta qualità letteraria della traduzione del Maspero egli scriveva: «E giacché siamo in Grecia, non posso dirti con quanto piacere abbia io tradotto Ana-

creonte. Era un desiderio di Andrea Mustoxidi <sup>(1)</sup> ch'io mi mettessi a quella traduzione, perché gli pareva che il mio verso potesse dar veste non indegna al padre delle Grazie; e dopo quasi un mezzo secolo mi sovvenne di quel consiglio, e lo mandai ad effetto sopra una letteralissima traduzione latina che l'amico Maspero mi regalò. L'opera è compiuta. Oltre le 55 odi certe, ne tradussi alcune poche delle incerte. Ho scelto i metri brevi; e s'intende tutti rimati come i più convenienti a quella gentile poesia, affinché, volendo, i maestri possano musicarli e cacciar da parte quelle tante miserabili canzonette senza concetto e senza stile» <sup>(2)</sup>.

Più o meno dello stesso periodo il traduttore scriveva al Protototari, fondatore e direttore della «Nuova Antologia»: «Nel passato autunno volli provarmi col padre delle grazie, con Anacreonte, e lo tradussi da capo a fondo. Nessun altro poeta greco fu più lacerato dai traduttori di questo e vorrei di tanti eccettuare il Marchetti e il Costa (quest'ultimo mi insegnò a far versi e fu critico valoroso), ma parmi che non avessero né l'anima né lo [stile] per far italiana quell'amabile poesia. Io pure, forse, non vi sarò riuscito; ad ogni modo non avrò, spero, né stemperati, né falsati i concetti dell'antico poeta. Ora s'ella crede di darne un saggio nella *Nuova Antologia*, me lo scriva/.../» <sup>(3)</sup>.

La stampa dell'opera, dapprima offerta a Le Monnier, era poi passata a Milano a Giulio Ricordi, editore forse più appropriato alla doppia veste, poetica e musicale,

che Maffei intendeva dare alla pubblicazione. Del resto non molti anni prima un altro Ricordi, Tito, aveva pubblicato la sua versione della tragedia *Struensee*, di Michael Beer, il cui testo era preceduto, accompagnato e concluso dalla musica di Meyerbeer, fratello dell'autore, a cui la traduzione era appunto dedicata <sup>(4)</sup>. Dal carteggio di Maffei con Giulio Ricordi, protrattosi dal 1871 al 1874, e conservato a Milano presso l'archivio Ricordi, risulta che il traduttore intendeva, in questa occasione, dedicare la versione a Giuseppe Verdi, che avrebbe dovuto musicare alcune delle odi. Scriveva Maffei il 7 aprile 1871: «Accolgo di volgermi io stesso all'illustre amico mio Giuseppe Verdi, al quale intendo intitolare l'Anacreonte, poi ad altri maestri di grido pregandoli a vestir di note alcune delle 58 odi, a scelta loro; e dico alcune perché sarebbe difficile trovar buoni compositori per tutte». E due giorni dopo: «Ora si pensi ai maestri; e vogliamo che siano non solo valenti, ma simpatici al nostro illustre Verdi, a Lei e a me».

Ma Verdi non aderì al desiderio dell'amico. «Ricusa dicendosi incapace di musicare poesie del genere anacreontico — riferiva il traduttore alla moglie, scrivendole da Riva del Garda il 29 maggio — e dimentica di avere musicati stupendamente dei brindisi nel *Macbeth*, nei *Masnadieri* e quello che scrissi a sua preghiera: *Mesce-temi il vino! Tu solo o bicchiere*, etc. Felice lui che ha una tempra adamantina da poter respingere tutto ciò che non gli va pel verso,







fosse anche il desiderio di un vecchio amico! /.../»<sup>(5)</sup>.

Sfumata la dedica a Verdi (cui Maffei aveva già, nel 1859, dedicato la versione degli *Adoratori del fuoco* di Moore) il traduttore continuò a mobilitare tutte le sue conoscenze in ambito musicale ed artistico. Scriveva a Ricordi, il 27 giugno, da Recoaro: «/.../ il Maestro F. Ricci, che trovai a questa fonte, ha scelto l'Ode XXIII "Se la virtù dell'oro", e l'ha già in parte musicata. le sia di norma per evitare doppietti. Anche il M.o Beretta, già direttore del Conservatorio musicale di Bologna, amò concorrere alla nostra impresa ed ha scelto l'Ode XXIV "Perché, fanciulla, bianco è il mio crine". Il prof. Hayez, cortesissimo, ci darà un disegno da porre innanzi al frontispizio, allusivo ai concetti dell'antico poeta».

E in novembre da Riva: «Il M.o Palloni mi dice che se l'Ode scelta da lui (ne ho sentita la musica piena di grazia e di passione) non è stata scelta da alcuno pel disegno della prima lettera, vorrebbe pregare l'amico comune Pazzi, autore della statua di Dante, di farlo lui, e sono certo che gli riuscirebbe bene. /.../ Sarebbe anche bene che il suo corrispondente ritirasse dal professore Ciseri, via delle Belle Donne, i due disegni da lui già eseguiti, come egli stesso mi scrisse. Per gli altri artisti mi rivolgerò al mio amico Felice Le Monnier perché n'abbia le dimensioni dei legni da loro ricevuti /.../ ». Poi ancora, nel marzo 1872: «Eccole la lettera del P. Servi, e la prego di spedirgliela insieme alle odi da illustrarsi

/.../ Dimani vedrò il prof. Strazza e gli parlerò in proposito, e cercherò anche di persuadere il Bendini». E nel giugno, da Firenze: «Ho sollecitato questi signori artisti a darci presto i disegni. Il prof. Bartolini ne fece tre bellissimi, e non resta che trasportarli sul legno, ciò che in pochi giorni eseguirà. Anche il Bellucci mi promise di far tenere il suo allo stabilimento Ricordi entro 12 o tredici giorni. Con questi disegni, e colle iniziali, potremmo, parmi, farla finita e incominciare la stampa, diversamente il mio povero Anacreonte uscirebbe postumo».

Ma dovette trascorrere, tra rinvii di vario genere, ancora un anno e mezzo prima che le *Odi* vedessero la luce. Finalmente, il 27 dicembre 1873, Maffei poteva scrivere all'editore: «Carissimo sig. Giulio, Alleluia! Temevo quasi che il mio povero Anacreonte non facesse più capolino in quest'anno; ma la sua gentilissima mi levò di dubbio. Si figuri quanto mi tarda di veder quel bel volume, di certo la sua cornice sarà a cento doppi più bella del mio dipinto! Voglia dunque spedirmene col mezzo dell'agenzia delle strade ferrate un esemplare a Riva di Trento diretto al mio nome /.../». Poi, con rinnovato entusiasmo, una volta avuto tra le mani il volume: «Edizione meravigliosa! Ella è la gloria dell'arte tipografica italiana, il Bodoni redivivo in somma. Mi tarda di andare a Roma e chiedere per Lei al ministro una onorificenza, e sarà fra le meglio collocate. Ne ha parlato, mi dicono, il *Corriere*, giornale a me favorevole, che recentemente mi dife-

se dalle infami calunnie del Corio<sup>(6)</sup>. Non sarebbe male, se non lo ha fatto, mandarne in dono un esemplare alla *Perseveranza*, il diario più stimato e più diffuso. Non so quanto io stia nelle grazie del sig. Viganò, ma se non troverà buoni i miei versi, troverà stupenda l'edizione /.../».

Le *Odi*, di cui Maffei non aveva ceduto la proprietà all'editore Ricordi, poterono essere ripubblicate, nell'anno seguente, a Firenze da Le Monnier<sup>(7)</sup>.

m.m.t.

<sup>(1)</sup> Maffei aveva frequentato il Moustoxydes prima a Venezia e poi a Milano durante la comune amicizia con Vincenzo Monti. Il letterato greco, esule in Italia, era autore di una versione italiana delle *Odi*. Cfr. Moustoxydes Andreas, *Anacreon. Le odi di Anacreonte recate nuovamente dal greco in verso italiano*, Venezia 1817.

<sup>(2)</sup> E. Benvenuti, *Andrea Maffei alla luce delle sue lettere*, cit., pp. 236-237.

<sup>(3)</sup> Lettera senza data, tratta dal *Carreggio della Nuova Antologia*, nella Biblioteca Nazionale di Firenze, riportata in: E. Benvenuti, *Memorie originali. Trentini e toscani nel secolo XIX*, in: «Tridentum», X, 5, 1907, p. 245.

<sup>(4)</sup> *Struensee*, tragedia in cinque atti di Michele Beer, tradotta per le scene italiane da Andrea Maffei, Milano, Regio Stabilimento Nazionale Tito di Gio. Ricordi, 1863. Fu rappresentata per la prima volta dalla compagnia teatrale del Rossi al Teatro della Canobbiana nel 1865.

<sup>(5)</sup> Lettera citata in: C. Olmo, *Lettere del poeta trentino Andrea Maffei*, cit., p. 19.

<sup>(6)</sup> L. Corio, *Rivelazioni storiche intorno ad Ugo Foscolo*, Milano, 1873.

<sup>(7)</sup> Anacreonte, *Odi*, traduzione di Andrea Maffei, Firenze, Succ. Le Monnier, 1875.

## Il Maffei politico: un cosmopolita nell'Europa dell'800

Traduttore di «gemme straniere» e poeta egli stesso, mediatore di cultura europea in Italia e «patrono» dell'omonimo salotto in Milano, patriota del '48, cittadino rivano e suddito sabaudo, amico di esponenti della Sinistra storica al governo, e infine senatore del Regno, Andrea Maffei appare indifferente, non per scarso patriottismo ma semmai per una sorta di cosmopolitismo, alla realtà storica e politica che si muove verso l'unità nazionale, verso l'affermarsi di nuove classi e il sorgere di nuove problematiche sociali: in questo senso non è certo il contemporaneo ideale di Mazzini, ma nemmeno di Cavour. Idealmente è ben più contemporaneo degli illuministi che preconizzavano un'Europa dei troni «illuminati» dove le riforme potevano essere gestite dai sovrani in accordo con la parte più avanzata e sensibile dell'intellettualità.

Il tipo di patriottismo e di sentimento nazionale maffeiano, così come la fiducia nella visione «illuminata» dei sovrani (siano i Savoia oppure i re di Baviera e di Sassonia, oppure gli Asburgo), sono elementi che indubbiamente dopo il '48 appaiono obsoleti, appartenenti a una visione politica basata solo sulle vecchie forze tradizionali: una visione che, anche al suo tempo, doveva apparire moderata, se non superata.

Il tono di molte sue lettere «non poteva non muovere a sdegno Cesare Battisti», il quale nello studio su Antonio Gazzoletti afferma:

«Se le idee politiche, o diremo meglio, la mancanza d'idee politiche del Maffei, furono l'incentivo maggiore alla separazione coniugale... la convivenza col Maffei avrebbe potuto distogliere il Gazzoletti dalla vita politica e noi saremmo privi di una delle più belle pagine che nella storia delle nostre vicende dobbiamo all'attività del Gazzoletti quale deputato e giornalista».

Non possiamo entrare qui nel merito del giudizio battistiano, se non per rilevare la interpretazione seguita (del resto la più accreditata) circa i motivi della separazione coniugale del Maffei, interpretazione però niente affatto fondata. Il parallelo, poi, del matrimonio con l'amicizia del Gazzoletti ritorna a vantaggio del Maffei: se il Gazzoletti è sempre stato amico del Maffei, fino alla morte, pur non rinunciando in nessuna parte alle sue idee politiche e alla sua azione patriottica, può solo significare che se da un lato è fuorviante pensare che il motivo della separazione coniugale sia squisitamente politico, dall'altro le idee politiche del Maffei non sono precisamente né quelle del Gazzoletti, né quelle del Battisti. La politica nel Maffei appare sempre vissuta nel mondo dell'arte, filtrata dal lato artistico, letterario e culturale, perché politica significa per lui cosmopolitismo, niente affatto nazionalismo, anche se a volte si possono riscontrare affermazioni di tipo nazional-patriottico: ma quanto strutturali è tutto da dimostrare.



Andrea Maffei finisce in definitiva per essere coinvolto nell'equivoco delle generalizzazioni storiche sulla problematica risorgimentale, tanto fortunate quanto fuorvianti, facenti perno romanticamente sulle parole d'ordine patria, nazione, Dio e popolo.

«Si sa, il Maffei fu un patriota ma un patriota "sui generis"...», afferma Edoardo Benvenuti, uno dei più acuti studiosi maffeiani, rilevando l'aspetto originale del patriottismo maffeiano. Pur rigettando le atroci accuse di austriacantismo o peggio ancora, anche il Benvenuti finisce per ammettere che il sentimento patriottico del Maffei «non lo rifinisce», non lo convince completamente. Le motivazioni? Il pensiero politico maffeiano risulterebbe vuoto, freddo, accademico, in modo che la stessa poesia civile non riesce a trasmettere all'ascoltatore la «fiamma» dell'impeto patriottico.

«Il Maffei pare quasi si periti a lasciar libero sfogo al verso che doveva mostrare agli stranieri lagrime e sangue; pare quasi rifugga di fronte a quelle visioni d'armi e di battaglie, di rivoluzione e di morte, di lotte titaniche contro i nemici dell'unità d'Italia, di fronte a quelle visioni di vita patriottica e di libertà nazionale che resero celebri un Poerio, un Mameli, un Dall'Ongaro, un Berchet, un Rossetti, un Montanelli, un Nievo. Seguendo le antiche idee del classicismo ha una poesia patriottica che non frema ma discorre, che non delira d'entusiasmo ma freddamente osserva, che non brucia con le fiamme dello sdegno e della rivolta, ma splende placida e tranquilla; la sua poesia patriottica per ciò è retorica di vecchio stampo», afferma ancora il Benvenuti, senza avvedersi tuttavia che il giudizio sulla retorica può benissimo essere ribaltato verso i «fremanti e deliranti» Mameli e Berchet.

Debole e fiacco perché retorico: questo il giudizio finale, la sentenza del fallimento cui il classicismo condannerebbe il Maffei nella poesia patriottica: invece di cantare la «grandezza» nazionale e incitare al risorgimento, si attarda intorno ai fantasmi della muta età passata, chiuso nel suo sogno di una trascorsa e malinconica bellezza.

Personaggio difficilmente incasellabile entro gli schemi tradizionali, non nemico del risorgimento italiano ma nemmeno suo entusiasta sostenitore, egli è appagato nel suo ruolo di interprete aristocratico-borghese della nuova Italia.

«Perfettamente a suo agio tra i diversi regimi e disinvolto con i potenti incontrati nel suo lungo cammino, da Murat a Metternich, da Carlo Alberto a Francesco Giuseppe, da Canova a Manzoni. Un venerato Nestore»: il giudizio, riferito a Hayez da Fernando Mazzocca, si adatta anche al Maffei, che del pittore storico-romantico è non solo amico, ispiratore e committente, ma del quale condivide in gran parte il destino e le fortune. Con il talento formale di vero poeta, il dono di un verso fluido e la notevole capacità traspositiva nel campo della traduzione, Maffei attraversa tutto l'Ottocento con una superiore indifferenza alle «cose del mondo». Anche se esperimenta ogni cosa: non

solo è neoclassico e romantico, mitteleuropeo e interprete del classicismo del Monti, ma anche difensore della genuina classicità e mediatore di europeismo in Italia, poeta cesareo e insieme poeta civile, poeta sentimentalmente romantico e indifferente alle grandi idealità quarantottesche.

Alla pari dell'amico Hayez egli è accusato di «disponibilità ideologica», elaborando in successione contenuti aristocratici, liberali, asburgici, oppure traendo ispirazione dai libertari Schiller e Byron ma nel contempo cantando l'impero di Ferdinando I d'Austria e il regno di Massimiliano di Baviera. Ma interpretare tale «disponibilità» come mancanza di ideali, incoerenza, tradimento, appare non solo troppo scontato ma anche del tutto riduttivo rispetto alla «sensibilità» maffeiana e al suo modo d'interpretare la realtà storica: giustificata appare dunque l'esigenza di riconsiderare la figura e il ruolo del «Nestore» dei letterati italiani all'interno del dibattito culturale risorgimentale e post-risorgimentale.

Un interessante giudizio sul Maffei politico è contenuto nel saggio di un critico contemporaneo, «Jarro», sul *Fanfulla della domenica* del 25 luglio 1880:

«Cittadino integerrimo, amantissimo del suo paese, gentiluomo quanto poeta, in lui due cose sono eccelse egualmente: l'ingegno e la rettitudine.

Ma non chiedete a questo fabbro di ritmi divini d'entrare nella zuffa dei politicanti; non chiedete a questo artefice di distogliere lo sguardo dalle cose eterne per fissarlo in quelle divorate dall'ora stessa che le vede sorgere.

La sola sua politica è uno sviscerato amore alla patria; è un immenso e compiacente orgoglio di esser cittadino italiano e di sentirsi degno del suo nome. Al Senato egli rappresenta soltanto la grande letteratura e la poesia, come il suo amico Verdi vi rappresenta la musica...»

In definitiva rimane centrale per comprendere il Maffei politico l'assunzione dell'ottica artistica e letteraria, che è per sua natura un'ottica apolitica: questo non significa prescindere dalla realtà presente, semmai considerarla all'interno di un ambito cosmopolitico.

A nulla serve da questo punto di vista il sottilizzare, come ha fatto qualche critico, circa un presunto carattere maffeiano incline al compromesso, all'accomodamento finale, in quanto tale rilievo facilmente potrebbe essere contraddetto da una serie di considerazioni relative ad atti di coraggio politico compiuti dal Maffei e sostenuti nelle sue lettere.

Anzitutto, proprio nel 1866 il Maffei fa valere l'origine veronese della sua famiglia e chiede ufficialmente la cittadinanza italiana, pur continuando a risiedere a Riva del Garda, presso gli amici de Lutti. Il conferimento della cittadinanza italiana avviene il 21 luglio 1867, come cittadino di Venezia (atto Min. Interni di Roma, 1867, presso Archivio Comunale di Riva del Garda, Teca «Maffei»).



Ma a prescindere da questo atto, sempre il Maffei si rammarica del dominio austriaco in Trentino. Alla moglie che si rallegra con lui per la nomina a senatore, scrive da Firenze il 21 marzo 1879:

«Ti ringrazio del tuo “mi rallegra”. A chi già tocca i confini ultimi della vita non dovrebbero importare tali onori comuni, nondimeno la dignità di senatore mi è cara perché sale al povero Trentino e perché vede di non essere del tutto dimenticato dal Governo italiano».

Che poi sia legato all'ambiente dei patrioti irredentisti e fuoriusciti, trentini in particolare, è fuori da ogni dubbio. Le citazioni di patrioti non si contano nella corrispondenza Maffei-Gazzoletti.

Un interesse particolare per l'analisi della visione politica maffeiana potrebbe invece rivestire la sezione delle *Poesie patrie*, aggiunta alla IV edizione delle *Liriche*. Il tutto è preceduto dal sonetto del 1850, «All'Italia», dove già l'apertura chiarisce l'ideologia patriottico-irredentista del Maffei: un'ideologia comunque mai militante, ma sempre «filtrata» attraverso l'esperienza letteraria:

«Tu sei pur bella ed infelice! e forse,  
Perché tanto infelice, ancor più bella.  
Oh quante di sventura età son corse  
Da che sei fatta di reïna ancella!»

L'allegata traduzione latina testimonia ancor meglio il «filtro» letterario attraverso il quale il poeta segue la politica e le vicende storiche del suo tempo:

«Quantum formosa, infelix quantum, Itala tellus!  
Quo magis infelix, tanto fors pulchrior extas.  
Quam longa aerumna fluxerunt saecula, postquam  
Regia servili mutasti compede serto!»

Il complesso delle *Poesie patrie* è composto in un arco temporale che va da «All'Italia» del 1850 fino alle ottave de «L'armistizio del luglio 1866» del 1866: tutti i temi cari al Risorgimento vi sono trattati, la tomba di Napoleone I, i primi martiri della libertà italiana, la sconfitta del '49 a Novara, il non intervento di Napoleone III, Vittorio Emanuele e Cavour, la spedizione di Garibaldi in Sicilia, la lupa di Roma.

Interessante per analizzare non tanto l'oscillazione dei gusti politici di Maffei, quanto la sua ottica, appare la nota messa in calce a «L'armistizio del luglio 1866»:

«Le condizioni di quel tempo mi suggerivano queste ottave. L'Austria, ora liberale ed amica dell'Italia, amicizia rassodata dalla mutua visita de' due sovrani, mi desta nell'animo ben altri sentimenti».

Il lato paradossale della vicenda è che proprio negli anni in cui Maffei aggiunge alla composizione la nota, tra il '76 e il '78, si verifica un giro di vite piuttosto consistente dell'impero austro-ungarico nei confronti del patriottismo italiano delle terre irredente.

Tuttavia, per quanto concerne la visita dei due sovrani, visita effettuata nel 1873 da Vittorio Emanuele II a Francesco Giuseppe, va

ricordato che in generale l'avvenimento aveva suscitato negli ambienti intellettuali non solo trentini la speranza di una composizione della vertenza etnico-territoriale, tanto da fornire lo spunto al Prati per indirizzare simbolicamente ai due sovrani una rondinella di pace.

L'immagine di una nuova Italia ordinata, liberale, sabauda e progressista, che si regge sul consenso di tutte le classi risorgimentali, senza divisioni, è ulteriormente esaltata dal componimento politicamente più rilevante della produzione maffeiana, l'ode *È morto il Re!*, edita inizialmente da sola in occasione della morte di Vittorio Emanuele II. Il re vi appare dipinto a larghi squarci, nei fatti salienti della sua vita: dopo Novara trae l'«oppressa Nazione» fuori dal giogo straniero, la unifica dandole Roma per capitale, libera tutti i territori soggiogati dallo straniero. Non si fa alcun cenno, naturalmente, alle terre irridente, che nei sonetti delle *Poesie patrie* formano invece un leitmotiv.

Non è nemmeno escluso che proprio a questo componimento, squisitamente di politica militante a favore dei Savoia, si debba l'anno seguente la nomina di Maffei a senatore del regno. Del resto il suo inserimento a diretto contatto con le classi dirigenti data da lungo tempo.

«A noi non è concessa che un'ambizione collettiva ed anonima, quella di aver appartenuto ad una generazione che non sarà passata inutile nella storia d'Italia» dichiara in una lettera al poeta uno degli statisti della nuova Italia con cui il Maffei nutre lunga familiarità, Emilio Visconti Venosta (27 agosto 1858, ora in archivio de Lutti). L'uomo politico, ministro degli esteri in vari governi fra cui Di Rudinì e Pelloux e autore della legge delle Guarentigie, coglie un tratto essenziale della classe andata al governo nel periodo unitario, la velleità di poter veramente incidere sul faticoso e contraddittorio processo unitario e di ricostruzione dell'Italia ottocentesca.

Andrea Maffei è alieno dalla politica «attiva», dopo la parentesi del Quarantotto: ma ciò non incide affatto sulla sua lunga frequentazione con uomini politici e di governo a partire dal salotto milanese. A questo proposito il suo epistolario è ricchissimo e delinea immediatamente i profondi legami fra il vecchio aristocratico e il ceto politico più avanzato dell'Italia unita e sabauda: parliamo naturalmente della sinistra storica, o meglio di una certa parte della sinistra storica che può annoverare nelle sue file uomini come Benedetto Cairoli e lo stesso Venosta.

Il destino di questa sinistra storica, sensibile alle spinte sociali ma legalitaria, fondamentalmente liberale nel senso più classico del termine, risulta davvero singolare. Basti analizzare il secondo ministero Cairoli: parallelamente alla svolta conservatrice in politica interna, anche in politica estera all'inizio degli anni Ottanta si verifica un'involuzione dal neutralismo di Cairoli all'alleanza con gli Imperi centrali. Ebbene, è proprio accantonando il dimesso Cairoli che la linea governa-



tiva diviene aggressiva e segnala un primo rigurgito d'imperialismo: e caduto Cairoli cade l'ultimo ostacolo sulla via espansionistica.

Più emblematico ancora per il travaglio della classe politica risorgimentale è il destino di Emilio Visconti Venosta. Pur entrando nei governi autoritari, rimane un politico di vecchio stampo e non accetta di buon grado la repressione del Di Rudinì, che fa cannoneggiare la folla a Milano: e il Venosta, uomo impeccabilmente liberale in un'età autoritaria, si dimette, segno del disagio con cui la vecchia classe politica e intellettuale, uscita dalle Cinque Giornate e dalle guerre d'indipendenza, si adegua a una realtà storica e sociale che essa stessa aveva contribuito a formare.

È appunto in mezzo a queste contraddizioni che il Maffei raggiunge l'apice della carriera «politica», la nomina a senatore del Regno.

«Veramente pare inesplicabile come i ministri di parte moderata non si sieno per 16 anni ricordati di un nome che è gloria vivente delle lettere italiane. Se tutte le aristocrazie della nazione hanno il diritto di essere rappresentate nell'Alta Camera, se dalle categorie dell'impegno e dei meriti scientifici e letterarii fu scelto tutto quello che il paese avea di elevato, e condotto in Senato, rimane inesplicabile perché il traduttore illustre di Goethe e Schiller, questo poeta che nelle forme più schiette ci ha fatto assaporare le bellezze delle straniere letterature... sia rimasto negletto, obliato. Vero è che Andrea Maffei è un uomo modesto che non seppe mai cacciarsi nella folla a gomitate... Indipendente per ingegno, per studii, per natura di opere scritte, ed altresì per ricco censo, sappiamo che egli si tenne sempre lontano da ogni pubblico officio. Ma tanto maggiormente, egli avea diritto alla dignità senatoria»:

in questo modo *La Tribuna* il 19 maggio '79 dava notizia tempestiva della possibile nomina del Maffei a senatore, criticando la mancata nomina durante i governi della destra storica di un moderato come lui: un moderato che tuttavia nutre qualificate amicizie nell'ambito della sinistra storica, piuttosto che nella destra, come parrebbe a un esame superficiale.

Quanto alla modestia di Maffei, bisogna intendersi. Solo uno sprovveduto può credere che il seggio al Senato non sia ambito dal vecchio letterato rivano: anzi, risulta da una serie di lettere e di documenti che egli ha richiesto varie volte la carica, intendendola come un diritto acquisito per lunga militanza civile e per qualità letterarie. La lunga attesa è esaudita per merito di Benedetto Cairoli, suo amico fin dalle Cinque Giornate, il quale avanza formalmente la proposta. Il 16 marzo '79 Umberto I lo nomina senatore per la categoria 20<sup>a</sup>.

Così illustra i motivi della nomina il sen. Terenzio Mamiani nella seduta che deve convalidare tale nomina al Senato:

«...La pluralità della Vostra Commissione ha stimato di riconoscere con pienezza di giudizio nella persona di Andrea Maffei meriti invero eminenti e da illustrarne la nostra patria. Nelle lettere sono da conside-

rare tre sorta di merito: il genio inventivo, la peregrinità della forma, la lunga, vasta e salutare influenza esercitata sulle generazioni contemporanee. Ora, delle tre sorta di merito letterario, eminente, due splendono del sicuro nei circa 30 volumi pubblicati da Andrea Maffei.

L'Italia da sessant'anni ammira costantemente la forma e lo stile di lui, ammira l'arte difficilissima di piegarli ad esprimere con eleganza perenne i capolavori di parecchie grandi letterature straniere senza mai offendere la purezza e sceltatezza di nostra lingua e il gusto classico degl'Italiani...

Veggonsi pure avverate in Andrea Maffei le due altre condizioni di nomina: l'età e la naturalità. Della prima, che oltrepassi i quarant'anni prescritti, è troppo evidente. Quanto alla naturalità, essa gli fu conferita regolarmente con reale decreto insino dal 1867».

Il giuramento del neo-senatore avviene poche settimane dopo, il 16 giugno, con l'introduzione in aula da parte dei due garanti, lo stesso Mamiani e Giovanni Prati: il che testimonia ulteriormente che il motivo principale della nomina resta letterario, anche se sullo sfondo rimane quello politico-patriottico, vale a dire rappresentare il Trentino irredento, come tiene a sottolineare lo stesso Maffei in una lettera coeva alla contessa Elena Sizzo-Cairolì:

«Ella vedrà che il mio sospiro è sempre volto a quel povero nostro Trentino, che, nuovo Tantalo, mira così da vicino la madre libera, e non può, per ora, congiungersi a lei...»

Che d'altro lato la nomina vada letta in chiave letteraria e non squisitamente politica è dimostrato dal fatto che il Maffei partecipa scarsamente alle sedute parlamentari, oppure vi partecipa assai passivamente. È vero che anche altri letterati, nominati senatori per la categoria 20<sup>a</sup>, partecipano poco ai lavori del Senato: ma lo stesso conterraneo Prati è presente in varie tornate e partecipa come relatore al dibattito su alcune leggi. Nulla di tutto questo in Maffei, che continua a risiedere fra Riva, Milano e Firenze, spostandosi a Roma assai raramente. Nell'epistolario manca qualsiasi accenno a proposte o riflessioni su leggi o altro: il nuovo incarico comunque non è preso sottogamba, ma valutato come un compito delicato, da affrontare con un impegno forse più adatto per un giovane.

Ma nonostante le vere o presunte buone intenzioni, gli atti del Senato riportano di lui, dopo l'annuncio della nomina e il giuramento, e prima della commemorazione della scomparsa, una sola iniziativa, l'omaggio di 22 volumi delle sue opere alla biblioteca del Senato. Fatto che, da solo, qualifica il tipo di apporto che Maffei intende dare al massimo consesso della nuova Italia.



## I contrastati amori asburgici

L'incoronazione di Ferdinando I d'Asburgo nel 1838 viene salutata generalmente con slancio dall'intellettualità del Lombardo-Veneto, e anche Maffei fa la sua parte componendo *La pace*, scena lirica per il «solenne avvenimento che la Sacra Maestà di Ferdinando I Imperatore d'Austria s'incorona Re del Regno Lombardo-Veneto».

«Cresci, cresci, amica pianta,

Nell'Insubria avventurata;

Cresci, cresci, e ti dilata

nel fraterno Adriatico mar»:

già l'apertura della scena lirica testimonia il coinvolgimento maffeiano nelle feste milanesi dell'incoronazione e nella buona accoglienza (Cantù) fatta a Ferdinando I. La polemica sulla posizione maffeiana, in realtà molto tarda rispetto alla vicenda, appare alimentata o da motivi contingenti o dall'intersecarsi con l'altra vicenda, quella dell'Inno nazionale di Francesco Giuseppe.

Era stato nel '73 il Corio, accennando all'incarico ricevuto dal Maffei poco prima, nel 1871, di ricevere le ceneri di Foscolo al loro ingresso in Italia, a dare la stura alle polemiche non solo ricordando la composizione della scena lirica, ma denunciando con animosa malignità l'improvviso brindisi che il poeta avrebbe rivolto all'imperatore durante il pranzo offerto in Milano a Ferdinando I dal pittore Molteni.

La polemica, davvero strumentale e come tale rigettata dal Maffei in più d'una lettera (tanto la cantata che il brindisi sarebbero da giustificare «con le illusioni nelle riforme di Ferdinando e con le condizioni dei tempi ...»), riceve nuovo impulso con l'attribuzione, anche questa molto tardiva, dell'Inno nazionale di Francesco Giuseppe (1854) allo stesso Maffei.

«Per le nozze di Francesco Giuseppe, il 24 aprile 1854, uscì nei fogli del Lombardo-Veneto la versione italiana del nuovo testo dell'inno popolare dell'impero, accresciuto nelle strofe per quelle nozze, composto dal poeta Giovanni Gabriele Seidl secondo la celebre melodia di Haydn. Ma la versione del conte Adolfo Vanaxel-Castelli non dovette incontrare fortuna, perché ne furono presentate delle altre; si ritenne migliore di tutte quella già popolare nelle sue prime strofe, di Andrea Maffei, il famoso traduttore dei poeti stranieri...» afferma Vittorio Fainelli (1923) riportando le strofe dell'inno che rimane in vigore nelle provincie irredente fino al 3 novembre 1918 e che così inizia:

«Serbi Dio l'austriaco Regno,

Guardi il nostro Imperator!

Nella fe' che gli è sostegno

Regga noi con saggio amor.»

Essendo praticamente impossibile reperire la fonte del Fainelli, tacendo il nome del traduttore la *Gazzetta ufficiale* (24 aprile 1854) che riporta la versione dell'inno e tacendo pure i critici del Maffei, prevale

la «prova morale» del Brol, vale a dire l'incapacità di mentire, la comprovata lealtà patriottica del Maffei. Questo però in un'ottica rigidamente risorgimentale che potrebbe risultare fuorviante sia per comprendere i tempi che per affrontare la sensibilità maffeiana.

### Le Cinque Giornate

L'affermarsi di nuove forze storiche nel '48, a livello europeo, ha dato luogo a una delle denominazioni più felici del periodo, la «primavera dei popoli». È il periodo di massima effervescenza dell'Ottocento, dal punto di vista sociale e anche politico, il momento che vede gran parte dell'intellettualità e della borghesia muoversi per inseguire ideali di profondo rinnovamento. Se il quadro della «primavera dei popoli» è unitario, solo le forme di questo risveglio appaiono diverse.

Nulla di tutto questo in Andrea Maffei: paradossalmente, il '48 per lui non è il punto di partenza di un'ulteriore evoluzione nel pensiero e nella prassi, come lo è per tantissimi letterati dell'epoca, ma quasi il punto di svolta finale, dopo il quale viene a cessare l'azione politica vera e propria, la prassi.

«Il Maffei fu un animo debole, facile all'entusiasmo e facile all'avvilimento senza una chiara idea politica, pure non deve essere stato inattivo nelle Cinque Giornate, se fu insignito della medaglia commemorativa»,

afferma il Brol. Le due negazioni del fine conoscitore dell'epistolario maffeiano fanno un'affermazione, cogliendo uno dei tratti essenziali della partecipazione di Maffei all'episodio insurrezionale milanese.

Sulla partecipazione non vi sono più dubbi, dopo il reperimento della domanda inoltrata dallo stesso poeta al Comune di Milano per essere insignito della medaglia commemorativa, fatta coniare appunto dal Comune meneghino nel 1884 per i combattenti delle Cinque Giornate. La motivazione della medaglia è espressa dallo stesso Maffei nella richiesta a favore del suo domestico:

«Attesto sull'onore mio che Luigi Mazzo, mio domestico dall'anno 1847 in poi, si adoperò nelle gloriose giornate del marzo 1848 a formar barricate in piazza Belgiojoso e sulle vie del Morone e degli Omenoni, insieme con me e con altri: fra questi col ragioniere Aggrati, che fu colpito da una palla croata e da noi trasportato nel palazzo Belgiojoso, nostra abitazione, ove morì dopo aver subita l'amputazione d'una coscia».

Dunque, condotta coraggiosa e soccorso caritatevole dei feriti: il tutto viene però surclassato dall'inno quarantottesco, composto di getto e pubblicato in un foglio volante con il titolo *Inno popolare*, con data 22 marzo '48 e firma per esteso:

«O fratelli, vi unite ai fratelli,  
Far quest'idra può capi novelli,



Fin che guizza sull'italo piano  
Senta i colpi dell'italo acciar.  
Sia dall'Alpi al Sebeto remoto  
Solo un core, un pensiero ed un voto  
E vedremo fra tutti sovrano  
Il pennon tricolore ondeggiar.»

La conclusione dell'inno è tutta sotto l'egida di un patriottismo interventista e deciso, anche se in alcune lettere coeve Maffei esprime scetticismo verso quelli che egli chiama «schiamazzi» delle repubbliche di Venezia e Roma e verso i tentativi mazziniani e garibaldini di riscattare una situazione incresciosa. Ciò non toglie che proprio alla vigilia del '48 Maffei dia prova d'un inedito sprazzo patriottico, intercalando fra i versi del Piave, nel *Macbeth* al teatro «La Fenice» di Venezia, i seguenti:

«La patria tradita – Piangendo c'invita.  
Fratelli, gli oppressi – Corriamo a salvar!»

D'altronde che il Maffei goda della più larga stima presso i maggiori esponenti della rivolta milanese è attestato dalle amicizie di cui gode in Milano, come la principessa Trivulzio di Belgiojoso, la più significativa esponente di un'aristocrazia illuminata che scende a fianco dei popolani per affermare il proprio patriottismo, mentre per converso è ben poco inficiato dalla lettera anonima al Governo Provvisorio di Milano, che denuncia insieme con il presidente del tribunale anche la connivenza del suo segretario, lo stesso Maffei, nel sostegno alle autorità austriache.

### Il poeta «libertario»

Poche figure hanno avuto un ruolo carismatico per un'intera nazione e per intere generazioni di altri paesi pur senza essere documentate storicamente, come Guglielmo Tell. Tale figura sta al centro dell'episodio cui risale la fondazione della nazione svizzera: un atto di ribellione che provoca la rivolta dei cantoni rurali contro la dominazione austriaca, portando in seguito (1291) alla loro indipendenza.

La materia si presta a farne un simbolo patriottico e libertario fin dal medioevo, ma bisogna attendere il dramma *Wilhelm Tell* di Schiller (1804) per far decollare uno dei più sentiti miti patriottici dell'Ottocento. La mediazione di Gioacchino Rossini (*Guillaume Tell*, 1829) appare fondamentale per creare il mito di Tell all'interno della generale preferenza risorgimentale per Schiller nell'Ottocento: ma non va scordato il ruolo delle traduzioni maffeiane, a sua volta sollecitate dal gusto ricorrente dell'epoca.

D'altronde il rimando fra la costruzione del mito di Tell e le numerose traduzioni/ritraduzioni di Maffei (dal 1835, presso Lampato, al 1844, presso Pirola, al 1857, presso la UTET, infine alle edizioni complete di Schiller presso Le Monnier degli anni Sessanta-Ottanta, e alla riedizio-

ne postuma presso Bideri nel 1913) appare dialetticamente continuo. Ma l'influenza del mito di Tell si ferma al Risorgimento o va anche oltre?

In effetti il tema della lotta per la libertà dei popoli oppressi induce a considerare con il Baldacci che quando gli anarchici italiani rimproverano nel loro inno alla «repubblica elvetica» che li sta scacciando: «finita è la leggenda del tuo Guglielmo Tell», abbiano nella mente l'eco del teatro schilleriano tradotto e divulgato in Italia ma anche in Svizzera da Maffei.

Pietro Gori compone *Addio Lugano bella* nel 1894, proprio tre anni prima ricorreva il sesto centenario della costituzione della Confederazione elvetica (1291-1891), e per la ricorrenza le autorità elvetiche avevano patrocinato una tiratura speciale del *Wilhelm Tell* nelle lingue in uso nella Confederazione. Per la lingua italiana si tratterà della traduzione del Maffei: la diffusione dell'opera deve essere la più ampia possibile, come testimonia lo stesso editore Ulrico Hoepli (cui Maffei si era accostato negli ultimi anni della sua produzione) in una lettera all'erede di Maffei, Vincenzo de Lutti: l'edizione economica e popolare è destinata non solo alle scuole del Canton Ticino, ma circola anche in altre sedi, biblioteche, istituzioni o altro.

«Elvetia, il tuo governo  
Schiavo d'altrui si rende,  
Di un popolo gagliardo  
Le tradizioni offende...»  
cantano gli anarchici sottolineando l'atavica fierezza d'autonomia.  
«...qui nella Svizia  
Sorge un grido comun contro l'avara  
Tirannia del balivo; e similmente  
In Uri e in Untervaldo è stanco ognuno»  
traduce Maffei interpretando l'ansia di libertà contro un potere tirannico e contribuendo in modo decisivo all'assunzione del mito della libertà nell'immaginario collettivo post-risorgimentale.

GRAZIANO RICCADONNA



## Francesco Hayez

*Allegoria dell'ordine politico di Ferdinando I d'Austria*, 1838

Fotografia Alinari

(già a Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi)

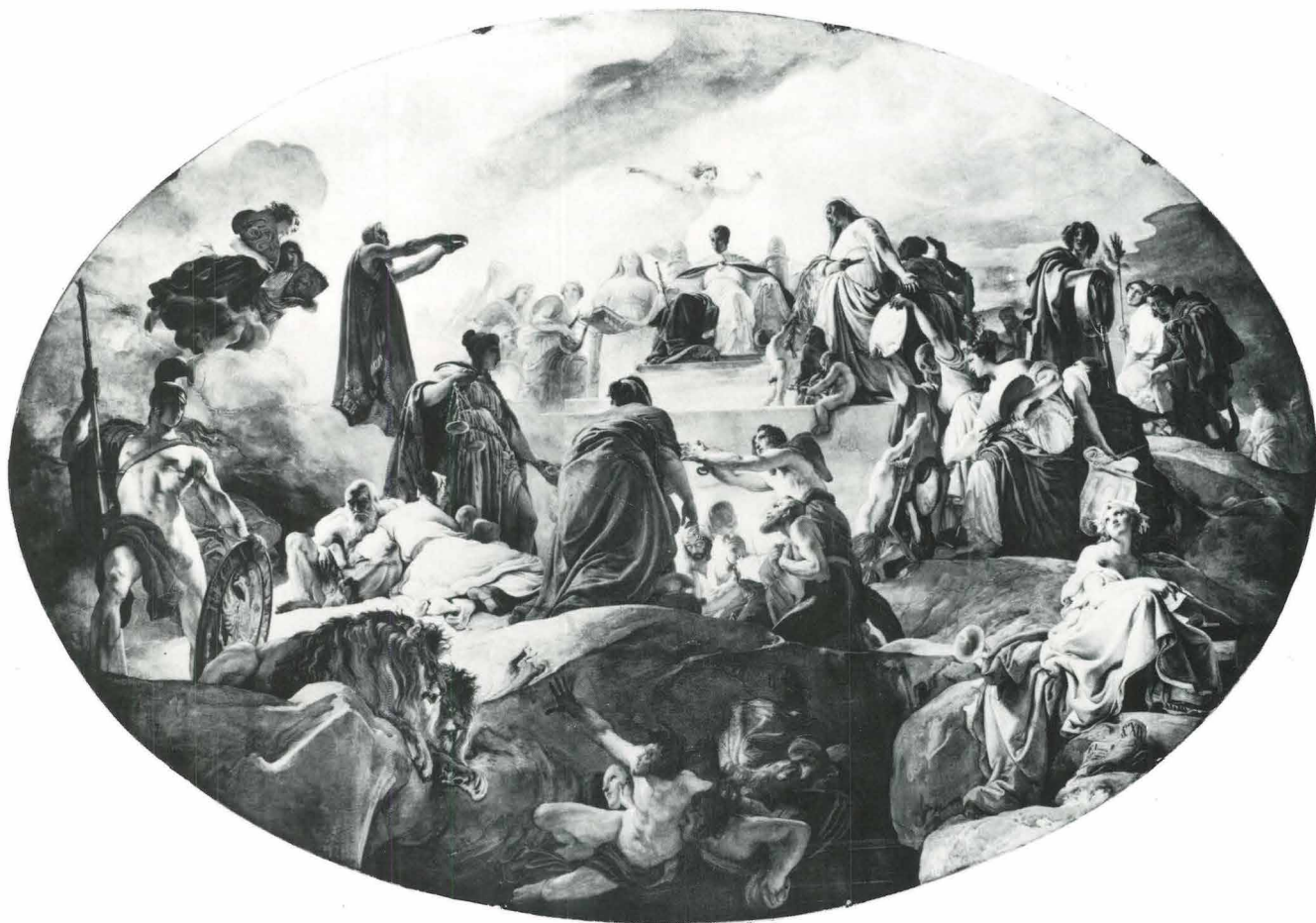
La fotografia documenta la volta distrutta della grande Sala delle Cariatidi, in Palazzo Reale a Milano, la cui decorazione segnò un momento fondamentale non solo nel percorso artistico hayeziano, ma nell'intero dibattito artistico risorgimentale. Nelle complesse vicende (cf. Hayez 1983, pp. 203-210) della realizzazione di questa neotiepolesca apoteosi del buon governo asburgico il Maffei giuocò un ruolo molto importante come consulente iconografico di Hayez, sulla scia un po' di quello già svolto, per le decorazioni appianesche dello stesso Palazzo, da altri illustri letterati come Parini, Lamberti e Monti. Fu poi lui a caldeggiare il viaggio del pittore alla corte di Vienna, per presentarvi differenti soluzioni del progetto e sottoporle al giudizio dell'imperatore, dell'arciduca Lodovico, del ministro degli Interni conte di Kolowrat e del cancelliere Metternich, che alla fine lasciarono all'artista libertà di scelta. Una scelta probabilmente poi attuata in collaborazione col Maffei, come potrebbe anche confermare il dono e la dedica all'amico poeta di uno dei bozzetti, piuttosto diverso rispetto alla redazione finale, eseguiti per essere presentati alla corte (riprodotti in Nicodemi 1962, II tav. 238).

La complessa allegoria del potere imperiale e dell'efficiente mac-

china statale asburgica, rappresentata da Hayez nel suo affresco, ebbe bisogno della decifrazione da parte del Maffei, a supporto della divulgazione litografica intrapresa dal Vassalli: «In un trono di bronzo eretto sulle falde d'un monte, per indicare la perpetua immobilità, siede *Ferdinando I* vestito del manto e degli attributi imperiali a fronte scoperta. Il *genio dell'Austria* listato a bianco e sanguigno sta librato nell'aria e stende una mano protettrice sul capo di Cesare, mentre addita col'altra quattro stelle aventi ciascuna nel centro le iniziali di *Rodolfo I*, di *Maria Teresa*, di *Giuseppe II* e di *Francesco I*, i più illustri per grandi virtù tra gli Austriaci Sovrani. A destra del soglio imperiale vedesi la *Religione* distinta dal volume dei sette sigilli, e vicina quella della *Poesia* come in atto di celebrare col suono e col canto il glorioso avvenimento. Il *Diritto*, figura maestosa e di robusta vecchiezza seguito dal *Lombardo* e dal *Veneto Genio* fraternamente abbracciati, procede tutto solo avvicinandosi all'Imperatore colla corona di ferro che sostiene con ambe le mani. Sui lembi della lunga sua veste leggesi il versetto dell'Ecclesiaste *per me reges regnant*. Alla sinistra del trono è la *Pace* in bianca tiara col suo ramo d'olivo. Tre *genietti* che rappresentano l'*Amor delle Arti*, del *Commercio*

e dell'*Industria*, le stanno d'intorno; ed uno va staccando dal ramo d'olivo alcune foglie, l'altro le riceve e le porge al terzo che ne lega gli elsi d'una spada. Essa poi (la *Pace*) presenta al nuovo Erede un rispettoso drappello di figure allegoriche. La prima è quella della *Scultura* e mostra al sovrano l'immortale effigie del *Padre suo* scolpita in medaglione. Indi la *Pittura*, che prende dalle mani del *Genio delle Arti* il ritratto di *Maria Teresa*, e dietro ad esse sono l'*Architettura* che cerca di accostarsi all'Augusto Mecenate spiegando il disegno dell'*Arco della Pace*. Succedono alle Belle Arti l'*Agricoltura* inghirlandata di spighe, appoggiata all'aratro e con segno dello zodiaco in mano.

Il *Commercio* in ricco abito da pellegrino coll'ancora e con la ruota. Finalmente l'*Industria* con una mano alata ed occhiuta infissa ad un'asta. La nobile e severa figura collocata quasi sotto al Diritto è la *Giustizia*. Essa porge all'Imperatore il Codice delle Leggi proteggendo con la sua spada gl'innocenti e gl'inermi che riposano tranquilli a' suoi piedi. Presso la *Giustizia* è la *Clemenza* e tiene il mezzo del quadro. In atto supplichevole intercede quest'ultima la grazia di alcuni colpevoli che si affollano alle sue ginocchia intanto che i lembi del suo gran manto nascondono agli occhi d'Augusto



gl'istrumenti di rigore. La *Forza*, significata in un giovane atleta armato di lancia e di scudo, portante il motto imperiale *recta tueri*, si presenta tra due leoni e chiude una parte del dipinto. Egli respinge colla sola presenza due genj malefici che vorrebbero uscir dall'abisso desiderosi di turbare la pace universale. Chiude la *Storia* l'opposto lato. Essa tien sospeso lo stile aspettando il momento dell'atto solenne per registrarlo nei

papiri contenenti gli annali dei secoli XVIII e XIX. Finalmente si veggono avanzarsi dal fondo del quadro le secondarie Città del Regno Lombardo-Veneto, che concorrono anch'esse a prestare il loro omaggio» (Maffei 1838).

L'opera, di grandi ambizioni e di notevole fascino decorativo, ebbe una fortuna molto discussa. Dapprima furono avanzate riserve sull'effetto generale dell'affresco e sulla sua scarsa ortodossia, per le

chiare referenze al «barocchismo» della tradizione settecentesca veneta (Piazzetta e Tiepolo) ed al purismo monacense, rispetto ai canoni estetici contemporanei. In seguito venne soprattutto denunciato il presunto opportunismo politico del pittore, coinvolgendo naturalmente nella condanna anche il suo consulente iconografico.

f.m.



**Giuseppe Ripamonti Carpano**

(nato a Milano nel 1813)

su disegno di F. De Maurizio,  
dal dipinto di Francesco Hayez

*Maria Teresa presenta Giuseppe  
II agli Ungheresi*, 1838

Incisione a bulino su rame,  
217 × 284 mm

In alto a sinistra: «Hayez  
dip.»; in alto al centro: «De  
Maurizio dis.»; in alto a  
destra: «G.<sup>e</sup> Ripamonti  
Carpano inc.»; didascalia:  
«Maria Teresa alla Dieta  
Ungarica»

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

III, Milano 1846, p. 41

Arco, Biblioteca Civica

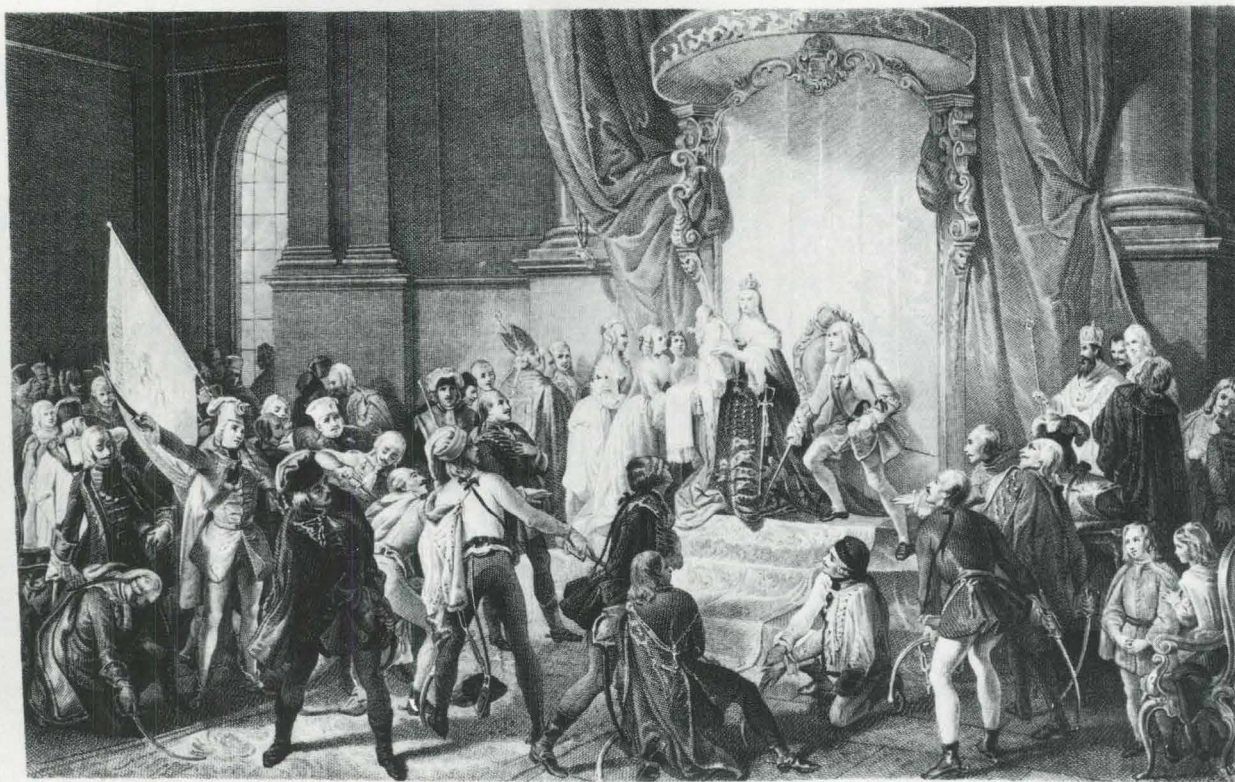
L'incisione riproponeva ad otto anni dalla sua scomparsa, il dipinto *L'Augusta imperatrice Maria Teresa che presenta Giuseppe II agli Ungheresi*, presentato da Hayez all'esposizione di Brera del 1838, in contemporanea con lo scoprimento della grande medaglia, con l'*Allegoria dell'ordine politico di Ferdinando I d'Austria*, affrescata nella volta della Sala delle Cariatidi in Palazzo Reale a Milano. Le due opere, tematicamente complementari, costituivano una sorta di manifesto pittorico di quel magico momento di conciliazione nazionale, rappresentato dalla successione sul trono imperiale del più aperto Ferdinando, al vecchio Francesco I. Una componente notevole di questa grande illusione fu infatti la prospettiva di un ritor-

no a quella concordia di gestione politica che aveva caratterizzato l'età d'oro del riformismo teresiano e giuseppino.

La vasta tela, affollata di ben cinquanta personaggi, che risulta oggi dispersa, fu eseguita su commissione del ricchissimo banchiere Ambrogio Uboldo, forse il più importante collezionista di arte contemporanea di quegli anni e figura politica chiave, nel suo ruolo di moderato, in questa fiduciosa contingenza di programmi conciliatori. L'episodio rievocato da Hayez era infatti doppiamente emblematico, e della conciliazione tra il potere centrale e la periferia italiana dell'Impero, e di quell'accordo quasi perfetto tra «virtù regie e cittadine», che era sempre stato un vanto dell'amministrazio-

ne asburgica e che si voleva ora riproporre nei termini più felici dell'età teresiana.

In questa generosa illusione appaiono perfettamente d'accordo, sia il pittore, che il suo poeta esegeta, il Maffei, che nel foglio volante, pubblicato in occasione dell'esposizione del quadro, ed ora riproposto dalle *Gemme* (ci sarà una terza comparsa nell'edizione del 1858 dei versi), rendeva omaggio all'impegno ed al messaggio ideologico dell'artista, da lui pienamente condiviso, sottolineando, con grande intelligenza, l'audacia iconografica della sua ricostruzione storica, e difendendola dalle molte critiche: «E questa alta materia all'intelletto / Splendida ti sorrise, / Immortal delle tele animatore; / E le forme creasti al



tuo concetto / Così dalla terrena  
arte divise. / Che l'occhio in dolce  
errore / Chiede se il tocco della  
tua matita / Ridoni ai prodi che  
passar la vita. // Ma le chiome  
ove sono in brune anella / Sui  
bianchi omeri ignudi / Delle gre-  
che tue vergini ondegianti? /  
Ove i morbidi veli alla tua bella  
odalisca rinvolti? ove gli scudi /  
Gli elmi e le piastre e i manti /  
De' tuoi mille crociati, e quanto

all'arte / D'antico fregio e di  
splendor comparte? // Lo sparso  
delle vesti ampio volume / Che i  
tuoi pennelli aiuta / Qui le ongar-  
iche usanze han messo in bando; /  
Confusa qui dall'arbitro costume  
/ Colla giovine chioma è la canu-  
ta, / E quasi invidiando / Alla  
umana bellezza, osò la moda /  
Bruttarne il capo di deforme co-  
da. // [...] Campi ignoti t'apristi,  
ed altri allori, / Vergini ancora,

hai colti, / Spirto meraviglioso, in  
questa prova. / Pur fra il plauso  
de' buoni e i novi onori / Dai  
maligni assalito e dagli stolti / Te  
punse invidia nova. / Ma soffio  
d'aura che le faci ammorza / Cre-  
sce alla vasta fiamma impeto e for-  
za».

f.m.

Bibliografia: Hayez 1982, pp. 209, 371  
(con bibliografia).



## Poeta «assai distinto»; librettista dilettante?

C'è come un segno del destino nel più compiuto (e ufficiale) rapporto artistico attribuito all'abbinamento eccellente Maffei-Verdi. L'esordio del più padano dei nostri compositori, accreditato da precedenti rapidamente adottati sotto un'attribuzione genericamente risorgimentale (quando non riduttivamente populistica), sulle scene di un teatro non italiano avvenne infatti con *I Masnadieri*, melodramma tratto dall'omonima opera schilleriana (Her Majesty's Theatre, Londra, 22 luglio 1847).

La prima opera composta e rappresentata in Inghilterra, patria di quel poeta cui tanto deve la concezione teatrale e drammaturgica verdiana (e di cui Verdi tutta la vita vagheggiò invano l'assaporatissimo incontro con *King Lear*), fu anche l'unico titolo realizzato in collaborazione col più importante traduttore italiano dell'800, responsabile di pregevoli versioni di alcune tragedie di Shakespeare oltre che degli amatissimi autori tedeschi.

Il cammino del poeta trentino, legato a Verdi da un'amicizia ultraquarantennale, in realtà s'era intrecciato già significativamente alla disordinata ma inarrestabile progressione artistica del musicista. L'appuntamento londinese però rappresenta un momento particolare; non privo di zone d'ombra e di esiti personali tuttora avvolti nella scarsa conoscenza. Come ammette in chiusura del suo esauriente e documentatissimo studio su Maffei e Verdi Marta Marri Tonelli, al quale si rimanda per qualsiasi riferimento qui sottinteso, l'andata in scena di *I Masnadieri*, con un riscontro meno favorevole di quanto i bollettini di vittoria del fido Muzio hanno tramandato, il viaggio a Londra segnò «il culmine e, nel contempo, l'interrompersi di una lunga ed intensa collaborazione». Anzi, la fine della quotidianità sodale culturalmente, ai nostri occhi era già impallidita nelle settimane immediatamente precedenti la prima.

Né del periodo di gestazione, né dei frenetici giorni di lavoro nella capitale inglese ci sono testimonianze epistolari. Del lavoro di stretta cooperazione artistica abbiamo soltanto un paio di documenti della primavera 1847. Nella lettera al poeta Verdi chiede la sistemazione «di alcune cose del secondo atto, il quale è assolutamente freddo per la scena»: si intuisce come tale preghiera non fosse stata solitaria: «è necessario fare quest'ultimo sacrificio». Possiamo pensare che «sacrifici» ce n'erano stati altri? «Nel caso ne parleremo a voce», conclude il musicista. E sottrae ogni supporto critico agli studiosi di oggi ai quali non è stata nemmeno (ancora) concessa la possibilità di ricostruire il lavoro di restauro operato dal Maffei sul secondo atto, che drammaturgicamente non si scalda nemmeno alle fiamme dell'incendio di Praga, malgrado l'energica profilatura musicale.

L'ipotesi malevola è che con *I Masnadieri* si fosse materializzata in

tutta evidenza la vicendevole impossibilità di sintetizzarsi operativamente. La supposizione non è così peregrina e, forse, meno malevola di quanto potrebbero immaginare i difensori a oltranza del Maffei-librettista. Senza voler esaurire un argomento da sottoporre a un'analisi più rigorosa e articolata, vorremo allineare una serie di indizi a favore di un'interpretazione del genere. Interpretazione – sia detto per inciso a scanso di equivoci, soprattutto in presenza d'un'occasione celebrativa che sarebbe sgarbato e ingiusto sminuire – che non intende sottrarre alcunché al ruolo determinante (probabilmente molto più avanzato e sorprendente, di quanto normalmente venga accettato dalla specifica storiografia verdiana) che Maffei ebbe nel plasmare e indirizzare le scelte verdiane. Di più: si vorrebbe, provocatoriamente, accentuare una funzione del genere sobillando il dubbio che qualità decisiva del poeta e del suo enciclopedico sapere drammatico, fosse proprio l'impermeabilità intellettuale alla funzionalità drammaturgica che un libretto d'opera doveva possedere. L'essere dilettante come librettista (l'aggettivo è prestato da Julien Budden, che contrappone Maffei al «professionista» Solera), l'essere recalcitrante al lavoro di imposizione teatrale verdiana, l'essere incapace del sublime gregariato d'un Checco Piave, delle ossimoriche trovate del Somma o delle predannunziane e scapigliate (un po' scapestrate, per sua parte) versificazioni boitiane, non fanno che sottolineare i pregi d'un letterato dal gusto sottile, ma, come tutti gli autentici letterati, restio a trasformarsi in spettatore teatrale. In fondo Maffei è poeta-traduttore erede di una civiltà letteraria forgiata da uno stuolo di personaggi non sospettabili del secolo precedente che – pessimi spettatori e astiosi difensori delle primogeniture artistiche – avevano scaldato l'aria imputando all'opera seria barocca come carenze quelle che ne erano l'incantevole e geniale assunto poetico, cioè la non-verosimiglianza, l'astrattezza, l'insofferenza a qualsiasi ridimensionamento a misura umana dei suoi trasfigurati «affetti».

Pur muovendosi in ambito estetico opportunamente aggiornato, e a fronte di un'operismo che Verdi sta smuovendo con consapevole violenza, Maffei «fa» il letterato che non sa mescolarsi al pubblico dei teatri, senza sentirsi in dovere d'assumere un atteggiamento cattedratico e di conservazione. La cosa più singolare di una presa di posizione del genere è l'aspetto finale dell'oggetto poetico. Il traduttore-Maffei, nel caso di *Macbeth*, non nasconde l'influenza del libretto verdiano: per alcune soluzioni, bisognose di concentrazione verbale mimetica della sintesi e dell'idioma shakespeariano, prende esempio (e termini) dal vituperato Piave al quale aveva regalato «miserabili tapelli» poetici. Il letterato-e-uomo di mondo Maffei intuisce invece il materializzarsi di interessi verdiani meno corrivi: li asseconda e incanala con intelligente sensibilità. Il librettista Maffei da parte sua teme (e disprezza, come vedremo: nel migliore dei casi, snobba) il rapporto versi-musica, e si rifugia in un limbo poetico classicista (ove non formalmente arrendevole e routinier) mortificando quelle stesse pulsioni drammatiche



che aveva fatto balenare al compositore e che nella musica, isolate, rimangono.

Fermiamoci al librettista. E partiamo dalla musica. Cosa ne sapeva Maffei? Che spettatore era? Che conoscenza e opinione dei librettisti aveva? Basandoci su quanto rientra nella documentazione «verdiana», l'interesse di Maffei per la musica risulta alquanto marginale. O meglio, non emerge in modo particolare rispetto agli interessi artistici che costituivano il bagaglio d'erudizione e di conversazione salottiera d'un intellettuale e «poeta assai distinto» (le parole sono di Verdi) della più vivace Milano Anni Quaranta-Cinquanta. È una disciplina tenuta in giusto conto. I musicisti ottengono rilievo nella sua storia mondana e personale – ebbe tra l'altro il merito di aprire le porte del Teatro alla Scala a Vincenzo Bellini – ma la scarsa presenza come argomento di trattazione colta o teorica, anche nell'universo particolare della fitta corrispondenza col Verdi, pare avvalorare l'impressione che per Maffei musica facesse triangolo soltanto con Scala e Verdi. Laddove la Scala era non soltanto il teatro d'opera (allora non l'unico, non il più prestigioso di Milano né d'Italia), ma il punto di riferimento inevitabile, insieme a luoghi di ritrovo adiacenti come il proverbiale Caffè Martini – probabile ospite dei primi incontri tra Maffei e Verdi – per una società particolarmente disposta a unire intrattenimento e politica, spettacolo e disquisizione intellettuale, gioco e esercizio speculativo sofisticato. Quando Maffei va a teatro altrove, s'addormenta e fornisce giudizi piuttosto convenzionali (anche se in sala c'è l'*Alzira* dell'amico bussetano). Poco male, ché proprio dalla frequentazione «obbligata» del teatro d'opera Maffei caverà quell'insofferenza per i consueti soggetti, cui tanto dovrà l'accelerata (c'è da scommettere che Verdi ci sarebbe prima o poi arrivato, comunque) sprovincializzazione di gusto del compositore. Il letterato contagia il musicista, sollecitandone l'istintiva predisposizione verso drammi d'indole meno collettiva, carichi di moralità, intrighi dalla psicologia dei singoli (esattamente come rilevato dal Giusti all'indomani del fiorentino *Macbeth*, commettendo il medesimo errore dei polemici letterati settecenteschi quando aveva appuntato i suoi strali filo-risorgimentali sulla «novità» dell'opera verdiana: opera di duetti, opera di scontri, opera di implacabili e fatali etiche individuali). E favorendo la collusione poetica con ambientazioni «nordiche», con atmosfere «fantastiche», con vicende di perentoria colorazione cupa, ne svelerà la fertile invenzione di «tinte» operistiche sperimentalmente monocromatiche e drammaturgicamente funzionalissime: c'è una sorta di vernice brumosa e inquietante nella strumentazione dei *Due Foscari*, di *Attila*, di *Macbeth* e di *I Masnadieri*, che ne rappresenta un dato «narrativo» non secondario.

Quanto alla netta dissociazione dal lavoro librettistico, è gioco forza assaporare due brusche censure maffeiane. Nella prima il poeta racconta l'avventura poco gratificante capitata alla sua Cantata, destinata al VI Congresso degli Scienziati (Milano, 1844) e alle note di Verdi. Non

era una commissione molto amata; comunque Maffei accetta. «Pensai più giorni sul mio concetto e prima di verseggiarlo interrogai l'oracolo d'un professore contrappuntista per non essere poi condannato a quei dolorosi mutamenti comandati dalla tirannia della musica», scrive prima di precisare che Verdi non avrebbe trovato «musicabile» il componimento e quindi gli domandò di rifarlo: «ritirai la mia poesia, e la Nobile Società si è diretta a un altro ciabattino per avere un paio di scarpe che meglio del mio quadrassero ai piedi del Maestro». Ancor più esplicita la valutazione contenuta in un'altra lettera (destinatario sempre l'amico poeta Jacopo Cabianca, reo d'essersi compromesso, con il musicista Nicola Vaccaj in un'infelice *Sposa di Messina*) dove si legge tra l'altro:

«Lascia per carità quel ladro mestiere agli affamati schinca penne di teatro, e persuaditi che l'esigenza dei maestri e dei cantanti è la morte d'un ragionevole melodramma, e dacché fu sbandito il recitativo, che n'era il verbo, neanche il Metastasio potrebbe strappare un ragno dal muro. Tu chiedi il mio perdono ed io te lo concedo con plenaria indulgenza ma sotto la inviolabile condizione di non ricadere più in quel brutto peccato».

In tutta coerenza, allo stesso Cabianca il 23 ottobre 1846, confidava: «ho commesso un brutto peccato (e tu pure ti sei lordato di questa pece) ho scritto un libretto per musica: *I Masnadieri*. Il M.<sup>o</sup> Verdi me n'ha tanto pregato che non potei scansarmene. Vi ho messo però tanto studio nell'improntare i caratteri, nel cogliere le scene di maggior effetto e nella verseggiatura ch'io spero, se non altro, non verrà confuso con tante solennissime porcherie. Ma se toccasse pure al mio melodramma questo destino, mi rimarrà la soddisfazione d'aver appagato un amico».

Solennissime porcherie. Ladro mestiere. Brutto peccato. La condanna pare senza appello. Ma con chi ce l'ha il Maffei? In realtà con qualcosa che non esiste più, e che egli tenta di resuscitare prima coi termini – «libretto per musica» e «melodramma» – poi con la pratica. Il fantasma metastasiano, unito alle interferenze estetiche mutate dall'antica lezione di Vincenzo Monti, viene rimesso in vita – novello Massimiliano Moor – ma è operazione che sortisce inattuale, anacronistica e inoperante librettisticamente. Essere poeta cesareo come il Trapassi era con ogni probabilità sogno ricorrente per Maffei. Essere librettista cioè l'unico autore dei «drammi per musica», come i grandi poeti settecenteschi che sopravvivevano imperterriti alla continua, e spesso impietosa, messa in musica dei loro versi. Ma il citato recitativo del Metastasio era il motore dell'azione, il volano per quelle passioni che sfogavano nelle Arie con atarassica e metafisica sentimentalità. Mentre a Verdi – e l'aveva dimostrato a chiare lettere con *Macbeth* – interessava un tipo di Aria più concisa espressivamente ma verseggiata con ricchezza di «posizioni» sentimentali: in grado di accogliere una melodia vocale non ornamentale o astrattamente *bella*, ma piegata a un'an-



damento flessibile, adesivo alle parole (come alle sterzature psicologiche e comportamentali sottese) a costo di essere «più discorso che cantato», secondo quanto pretende dai primi interpreti. Verdi punta al superamento della semplicistica dialettica aria-cabaletta, recitativo-aria, aria-corò: insegue un'unità di misura drammaturgica più ampia e modulare, la scena. In ciò obbedisce a un'esigenza di migliore sfruttamento dello spazio narrativo operistico, e quanto gli impone una consapevolezza drammaturgica derivata al suo «nuovo» teatro. Ogni personaggio deve crescere nel confronto totale – veritiero quindi morale – con se stesso, con i sentimenti e i comportamenti che gli appartengono: senza che vi sia bisogno d'un parametro ideale per misurarsi. In altre parole, a differenza di Schiller autore onnipresente in questo discorso a sfondo maffeiano, Verdi non intende mai sublimare le singole passioni: le recepisce e le fa rivivere. Ne assorbe il dato realistico, con una carica di «verismo» che contiene in sé l'originalità (e la coerenza stilistica se non linguistica) dell'operismo italiano ottocentesco: espressione «culturalmente romantica» degna dello stesso rispetto delegato senza ripensamenti alle manifestazioni «letterariamente romantiche» d'oltralpe.

Il «letterario» e letterato librettista ha esigenze diverse. Si sente condizionato dal suo ruolo – da qui il vittimismo artistico riconoscibile anche nella Premessa al libretto dei *Masnadieri*, tutta tesa a mettere le mani avanti per il suo lavoro: «poco più che uno scheletro che aspetti dalle note, anziché dalle parole, le forme, il calore, la vita» – che finisce per mettere in azione con sussiegosa eleganza, come «esercizio di stile» agganciato alla riconosciuta maestria di traduttore-imitatore del «sommo alemanno». Dritto per la sua strada, il librettista Maffei non si cura dei ritmi scenici abituarini (quattro «parti» per nove scene!) né del minor schematismo teatrale cui aspirava il musicista (le suddivisioni interne delle scene suggeriscono le storiche alternanze metastasiane e nell'economia drammaturgica assistiamo alla coabitazione protagonista d'un quadrilatero formato da Carlo, Francesco, Amalia e l'indistinta «masnada»), il quale s'ingegna per inventare soluzioni individuali e di raccordo (i numerosi interludi e preludi orchestrali, usati come mastice tra le scene o il recitativo e l'aria relativa) per tenere il passo d'una sceneggiata nervosa e disomogenea; quasi cinematografica, nella rinuncia a un respiro narrativo lineare. Il traduttore, anzi il letterato che «deve ridurre un vasto concetto in piccola dimensione senza mutarne l'originale fisionomia, come una lente concava che rimpicciolisce gli oggetti e ne conserva tuttavia la sembianza» (dalla Premessa al libretto), fa in compenso un lavoro pulitissimo. Restituisce il senso di questo primo esperimento schilleriano (rispettando anche l'originale veste, ch'era non rappresentativa e quindi più sensibile alla finitura di problematiche etiche, sociali e ideali), operando una scarnificazione lodevole di fatti non corrisposta a identica stilizzazione di pensiero e di psicologie. Cioè è formidabile quando in tre-quattro versi liofilizza tutto un precedente (vedi l'avvio del recitati-

vo di Francesco), ma in generale può essere accolta la battuta del Budden. Quando sostiene che «Maffei ha dato al compositore più versi di quanti gli servissero»: anche se di rifinitura poetica inusitata e con un parco-vocaboli ragguardevole.

Più consono al poeta ci appare il lavoro «su» *Macbeth*. A libretto abbozzato, con un Verdi bruciato dall'ansia creativa e da un furore drammaturgico profetico degli impegni maggiori, il poeta Maffei ha tutto l'agio di ricamare i versi del Piave, di riparare zoppie metriche, immagini povere di nerbo e di aggiungere didascalie di squisita derivazione verdiana. Nel coro delle streghe del II atto (con la «Scena del sonnambulismo» contributi maffeiiani globali e denunciati: com'è noto il testo fu pubblicato anonimo) riesce perfino a far entrare nella capiente caldaia un ingrediente in più (il rovo) rispetto ai nove (rospo, cicuta a mezzanotte sbarbata, lingua di vipera, pelo di nottola, sangue di scimmia, dente di botolo, dito di bimbo da laida infante nato e strozzato lo stesso istante, labbro staccato d'un rinnegato e cor d'un eretico) ordinati nel menù originale di Shakespeare... ma soprattutto il fatto di limare prestando il proprio magistero (non in svendita) alle faticate rime del Piave, gli consente quel tanto di distacco da non avvertire il peso del «brutto peccato» che comunque sta perpetuando, se non altro con l'intenzione.

Non meno consoni – al letterato, al persuaso germanista e divoratore di testi romantici – dovevano essere gli «sbozzi» che preparò a Verdi, probabilmente a partire dai *Due Foscari*. Appunti di sceneggiatura. Suggestioni letterarie. Suggerimenti teatrali dotati di forte carica immaginativa (ne sapevano qualcosa l'Hayez o il Dupré, in campi dissimili). Stralci poetici capaci d'infiammare il giovane amico musicista, creandogli la *necessità* di confrontarsi con quei nuovi «soggetti».

L'unicità del rapporto Maffei-Verdi sta racchiusa soprattutto in questi schizzi di lavoro. L'«assai distinto poeta» sapeva come interessare l'assai meno distinto (almeno allora) e acculturato musicista, mettendo a nudo istintive sintonie e la prepotente attrazione per argomenti «nuovi, grandi, belli variati, arditi...». Se pensiamo a quanto (e quali) Schiller e Shakespeare sono entrati nell'orbita verdiana, si può valutare l'insostituibile collocazione «estetica» di Maffei nella biografia artistica di Verdi. Se, poi, come librettista era diletta... la colpa è di Verdi. Se il compositore avesse avuto la pazienza a lui riservata dal poeta, poteva migliorare rapidamente. I numeri giusti c'erano: con un uomo di teatro del genere, bastava fidarsi. E diventare buon spettatore d'opera, disponibile e disincantato: non intellettuale. Meglio rimanere diletta...

ANGELO FOLETTTO



## Andrea Maffei patrono delle arti e collezionista

Se gettiamo sul tavolo e scopriamo le carte di testimoni autorevoli, pur separati dal Maffei da più d'uno stacco generazionale, la partita apparirebbe subito persa per il nostro. Ci rimane allora negli occhi lo svelto ritratto, tutto scetticismo snobistico, tracciato dal Barbiera, il parzialissimo custode delle memorie, e dell'ombra che tanto ha oscurato il poeta, della moglie Clara:

«Primeggia su tutti i traduttori di Milano, anzi d'Italia tutta l'elegantissimo Andrea Maffei, che si fa arricciare ogni mattina i bei capelli biondi coi ferri roventi e gioca tutta la notte come un disperato» <sup>(1)</sup>.

Ricercando poi tra i sottilissimi veleni cosparsi tra le *Note azzurre* di Carlo Dossi, troviamo che la pozione riservata al Maffei è addirittura mortale. Sia che il Dossi faccia appello ai ricordi del Rovani, di cui riporta una fulminante battuta:

«A Maffei, che metteva in dubbio il valore degli *Inni Sacri* del Manzoni dicendo che erano *piaciuti sì ma allora: queste cose piacquero allora – piaciono adesso – e piaceranno sempre, finché non ci saranno asini come lei*»;

Sia che tiri in ballo il Correnti, ferocemente equidistante nella condanna del poeta e dell'uomo:

«C. Correnti (15 aprile 1878) narra come fosse il suo sonetto contro Maffei che termina coi versi: La tua voce o dolcissimo poeta – per l'ampie volte della Polizia – nell'ombra della notte amica e cheta – Soavemente echeggia e fa la spia [...] Anzi sul registro della Polizia si trovò una nota sul Cantù che si tacciava di liberale, dicendovisi, quanto a Maffei: è un fanciullone innocuo, che riporta le cose senza saperne il valore. – E qui Correnti, per scusare Maffei (!) osserva com'egli non si accorgesse neanche che l'Italia avea un padrone»; sia, infine, che scenda lui personalmente in campo, a vibrare la spietata stoccata finale, che in qualche misura riguarda specificatamente il nostro argomento, ricordando che gli amici a cui allude il Dossi sono proprio gli artisti che compaiono accanto al poeta in queste nostre pagine:

«Andrea Maffei, versajolo e spia dell'Austria, di alcune sue poesie, già dedicate pubblicamente ad amici, fece tirare parecchie copie su carta di lusso e le ridedicò con iscrizioni a mano a cospicui personaggi austriaci. Eppure Maffei è senatore del Regno d'Italia!» <sup>(2)</sup>.

Con miglior sorte per il Maffei, in clima più mite e distaccato, favorito dalla fortuna dell'estetismo dannunziano, Enrico Nencioni ne riconosceva con acutezza i grandi meriti di traduttore, pur circoscrivendo la sua esperienza estetica nei limiti di una retorica celebrazione di una bellezza senza tempo:

«È sempre drapé, è sempre degno e corretto. Tutto è bello, armonioso, classico, inappuntabile!... Il male è, che è troppo bello!» <sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> Barbiera 1910, p. 400.

<sup>(2)</sup> Dossi 1964, pp. 439, 554, 636.

<sup>(3)</sup> Nencioni 1898, p. 298.

Come sempre, le cose in realtà stanno diversamente e proprio i concreti interventi di Maffei in campo figurativo, i suoi molteplici rapporti con gli artisti, la sua relevantissima attività di collezionista ci consentono di scollare dalla sua figura queste cattive etichette ed inquadrarlo meglio negli anni più centrali e contraddittori dell'esperienza risorgimentale. Senz'altro la sua azione culturale fu più incisiva e determinante di quella dei tanti letterati a lui contemporanei, che ebbero più o meno episodici interessi nel settore delle arti visive.

Quella che divenne poi una vera passione per le arti del bello, maturò probabilmente e definitivamente nel 1840, nel viaggio intrapreso con l'amico poeta, il vicentino Jacopo Cabianca, sulle tracce percorse, prima di morire, in Liguria e in Toscana, dalla figlia scultrice di Luigi Filippo di Francia, Maria principessa di Würtemberg. L'esperienza si tradusse in una *Cantica*, nella cui redazione pare che Maffei avesse avuto una parte determinante, pubblicata nel 1840 da Cabianca e icasticamente dedicata «A Maria d'Orleans / Principessa di Würtemberg / Perché / Nella breve sua vita / Col libero alloro dell'artista / Rese immortale / La fuggevole luce / Della corona». Il culto dell'arte al di sopra delle parti, vittoriosa di ogni contingenza storica, trova la sua rivelazione nella visita di Maria in quel luogo mitico per la cultura figurativa ottocentesca che fu il Camposanto pisano. Esperienza, cui seguirà la morte (e fu la meccanica reale della vicenda dell'infelice artista) della giovane:

«Sorge dall'altra spazioso e grande / L'augusto cimitero, e le leggiere / Chiostre dilata sovra quattro bande. // Invan dalle muraglie a striscie nere / L'edera cade per le rotte spalle / Ove un dì sventolar mille bandiere, / E impedimento al non segnato calle / Crescon l'erbe, e inverecondo stuolo / Di puledri le pesta, e di cavalle; // Perché Maria non avvertiva il duolo, / Che il tempo vi lascio e la sventura, / E nella graziosa anima solo // L'arte vedea, l'arte che intatta e pura, / Quando l'orgoglio del poter soggiace, / Regina ancor sull'infortunio dura.- // E allora, ch'ella in un desio vivace, / Le tarde per guardare orme interrotte / Mosse pel campo, ove i defunti han pace, // Perché le leggi della morte rotte / Non furo allor, ché fuori dall'avello // Sariensi alzati dall'eterna notte // L'antico Giotto, e l'Aretin Spinello, / E quegli che dipinse in dolce vista / Il volto che in Valchiusa era sì bello!»<sup>(4)</sup>.

Contemporaneamente questa concezione idealistica delle arti, rafforzata dall'esperienza di traduttore dei testi fondamentali del Romanticismo europeo e da un'intima partecipazione al rinnovamento della ricerca pittorica di Hayez, trovava una Musa, interprete del tormento dell'anima contemporanea, nella *Malinconia*:

«Or come possa e regno / Hai tu sul cor, l'ingegno / Del par moderi e infiammi; e l'Arte istessa, / Dell'ingegno e del core amabil figlia, / L'Arte da Dio concessa / Per conforto dell'uomo e meraviglia, / Che, del ver simulacro, in suoni o in rime / Gioie e dolori esprime, / Da te

<sup>(4)</sup> Cabianca 1840, p. 35. Per la figura di Maria di Würtemberg, cf. Ewals 1980, nn. 9-10 (soprattutto relativamente ai suoi rapporti con il pittore Ary Scheffer, del quale fu allieva).



soltanto apprende / Quel dir che l'alma intende. / [...] La muta arte del bello, / Che con favola ardita in marmi, in tele / Finge casi e vicende, o le rivoca / Da secoli lontani, / Te per sua musa invoca. / E la matita che ritrae fedele / Ogni cosa creata, e lo scarpello, / Emulo suo, confida alle tue mani.»<sup>(5)</sup>.

La funzione civilizzatrice, politica, demandata allora alle arti, e nella quale anche Maffei in parte crede, s'incrina, coll'intrigarsi delle vicende risorgimentali, sempre di più, sino a riproporne quel ruolo consolatorio, già caratteristico del tramonto della stagione neoclassica (*Le Grazie foscoliane* innanzitutto), o più apertamente di testimoni della crisi, dello smarrimento di quegli anni difficili.

Ad un dipinto allegorico, dipintogli da Mauro Conconi, *La Poesia e le Belle Arti che scendono in terra*, il Maffei volle che fosse affidato questo sconsolato messaggio, da lui stesso ribadito in un sonetto dedicato all'opera;

«Eteree pellegrine, a che scendete / Dai regni della pace e dell'amore? / Mal vi prende il desio di queste liete / Sponde, di questo riso ingannatore. // Qui deserte le vostre are vedrete, / Ch'altra cura a voi toglie il lor cultore; / Qui lagrime e sventure... Il vol torcete / Da quest'Eden di colpa e di dolore!- // Noi la terra privar che ci fu cuna / Dell'ultima sua gloria? Oh le pietose / Arti non lasceranno il suol materno! // Che se gli avi discordi e la fortuna / Le sfrondarono il lauro, e noi di rose / Comporremo alla madre un serto eterno.»<sup>(6)</sup>.

### Maffei consulente iconografico e mediatore: il sodalizio con Hayez

Potrebbe quindi apparire in contrasto, con questa sensibilità di testimone delle contraddizioni e della crisi degli ideali risorgimentali, il suo primo importante intervento in campo figurativo. Il ruolo da lui rivestito, tra 1837 e 1838, in quella che costituì, insieme alla conclusione pressochè contemporanea della decorazione scultorea dell'Arco della Pace, la più importante commessa artistica pubblica della Restaurazione a Milano. L'esecuzione cioè, da parte di Hayez, nella volta della Sala delle Cariatidi in Palazzo Reale a Milano di un grande affresco celebrativo con l'*Allegoria dell'ordine politico di Ferdinando I d'Austria*, il nuovo principe, la cui successione sul trono imperiale al vecchio Ferdinando I, troppo legato ai rigori della Restaurazione, fece sperare in una nuova era di concordia politica, in una possibilità di conciliazione storica in grado di sanare le profonde ferite aperte dai processi del 1821-1822 contro l'aristocrazia e la borghesia liberali, ricollegando il presente allo spirito illuminista e progressista dell'età delle riforme teresiane e giuseppine. Un'illusione destinata a dissolversi nello spazio di pochi anni, ma che celebrò un suo effimero trionfo nella breve stagione, il 1838, delle cerimonie organizzate per l'incoronazione a Milano del nuovo sovrano. Alle arti fu assegnato uno spazio ampio e

<sup>(5)</sup> Maffei 1858, pp. 18, 20.

<sup>(6)</sup> Maffei 1858, p. 202. Cf. *Inventario* n. 76.



F. Hayez, *Le Veneziane*, 1851



privilegiato attraverso un fervore, rimasto ineguagliato durante tutto l'arco del dominio asburgico, di commissioni, che si prestassero ad alimentare, con la loro suggestione simbolica, le più ottimistiche attese. Furono così incrementati i lavori di ammodernamento dell'arredo urbano (le barriere, le porte, la Corsia dei Servi), accelerata l'operosità del cantiere del Duomo, dibattuto il problema poi ereditato dall'Italia unita della sistemazione della piazza e portato a conclusione l'emblema più prestigioso della Milano contemporanea, quell'arco della Pace ereditato dal regime napoleonico.

Al maggiore artista del momento, Francesco Hayez, fu chiesto il contributo più significativo, quello di celebrare, nel luogo centrale e più emblematico del potere (la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale) la nuova era di concordia e prosperità civile. Il Maffei venne allora associato all'impresa come consulente iconografico, ribadendo quindi quella funzione di guida che la letteratura aveva già svolto nei confronti della pittura, quando poeti del calibro del Parini, del Lamberti, del Monti avevano suggerito i temi per le decorazioni dell'Appiani nello stesso Palazzo Reale. Quale occasione migliore poi per il Maffei per ribadire, confermare definitivamente quella sua candidatura ad erede del Monti, accolta quasi dalle stesse mani del vecchio poeta e in forza del cui prestigio si era affermato a livello nazionale<sup>(7)</sup>. Interprete e traduttore della grande epica romantica europea, come il vecchio vate lo era stato di quella classica, ne ricalcava le orme in quello stesso Palazzo, le cui auree soglie erano state varcate dal Monti, nel 1808, per consigliare Appiani sulla stesura di quell'*Apoteosi di Napoleone I*, alla quale ora voleva contrapporsi, quasi fianco a fianco, il trionfo asburgico dell'Hayez. Maffei non si limitò solo a suggerire una sofisticata e ridondante macchina allegorica all'artista, di cui diede conto poi sulla stampa<sup>(8)</sup>, ma gli consigliò quel famoso viaggio a Vienna e Monaco, che rimarrà un momento fondamentale per il rinnovamento della pittura hayeziana. Segnò infatti, e la volta della Cariatidi lo dimostrò subito con chiarezza, l'inizio del confronto, che poi fu anche rapporto di dare e avere, con l'esperienza del grande purismo monacense di Cornelius, Schnorr, Kaulbach. Oltre che attraverso l'esperienza dei grandi cicli murali bavaresi, il problema decorativo fu risolto da Hayez chiamando in causa il grande retaggio della decorazione settecentesca veneta, quel Tiepolo e quel Piazzetta che diverranno d'ora in poi sempre di più i suoi, scandalosi per i canoni dell'epoca, interlocutori. Ed anche in questa scelta deve aver avuto un non trascurabile peso il parere del Maffei, che, come collezionista, fu del Settecento, segnatamente di Piazzetta, precoce amatore.

I meccanismi della grande macchina celebrativa, perfettamente funzionanti dal punto di vista formale, sembrano invece incepparsi proprio in relazione alla funzionalità del messaggio, che non esce, con la chiarezza richiesta dall'occasione, dall'affollarsi di quelle meste figure, rappresentanti le arti e le virtù necessarie al Buongoverno. L'imperato-

<sup>(7)</sup> Ad un anno dalla morte del poeta, nel 1829, Maffei componeva una canzone per il busto del Monti modellato da Pompeo Marchesi (cf. Maffei 1858, pp. 261-72).

<sup>(8)</sup> Maffei 1838, pp. 274-81.

re poi, il debole Ferdinando, appare solo, soffocato dall'aria cupa ed irrespirabile di quel severo Empireo asburgico. Evidentemente l'artista, sceso sul piano concreto della realizzazione, deve essersi reso lucidamente conto che ci si era fatti coinvolgere in un'illusione, e forse lo stesso viaggio a Vienna (come sembra di capire dalle *Memorie*) ebbe ad aprirgli gli occhi. Si spiega allora meglio questo dramma allegorico, recitato talmente fuori del tempo ed in uno stile così fuori moda, da risultare tutto una sublime astrazione. Ma così fu anche per il Maffei, che composta una cantata, *La Pace*, per l'inaugurazione del famoso arco a lei dedicato, decise poi che non venisse rappresentata<sup>(9)</sup>.

Mentre solo adesso il poeta ed il pittore si trovavano coinvolti direttamente in una scelta comune, la loro relazione doveva essere di più antica data, se il Maffei gli aveva dedicato nel 1836 la sua importante traduzione dei *Canti Orientali* di Moore, in accenti di pieno riconoscimento dell'alto magistero della sua arte: «Le belle fantasie che l'intelletto / Inspirâr del più molle anglo cantore, / E rifuse nel mio verso negletto / Sono in povera creta un vago fiore, / Degnamente io presento al tuo concetto, / O divin delle tele animatore, / Poiché tutto possiedi il grande arcano / Di temprar l'ideale al bello umano». Altre due dediche scandiranno gli anni più intensi della loro relazione, quella della traduzione della *Maria Stuarda* (tema che il pittore tanto aveva frequentato) di Schiller nel 1843, per l'edizione dei drammi del poeta tedesco, illustrata con incisioni tratte da disegni di Hayez:

«Ti presento, mio caro amico, quella Maria Stuarda che tante volte m'ha rapito e commosso dipinta dal tuo meraviglioso pennello. La simpatia che ti lega alle sventure dell'infelice Scozzese accresca la tenuità del mio dono, e ti mostri in un tempo la mia riconoscenza per le cure che ti sei date e che ti dai nell'illustrare de' tuoi disegni queste mie traduzioni, emendando il difetto degli intrinseci pregi con esterni abbellimenti».

Quella del mistero di Byron, *Cielo e terra*, nel 1853:

«Scorsero sedici anni dacché pubblicai gli *Amori degli Angeli* di Tommaso Moore fregiandoli del tuo nome. Ora con quest'animo stesso ti offro il soggetto medesimo trattato da più grande poeta. Di mio non vi è che la veste. Povera cosa; valga almeno a provarmi che vive in me sempre la memoria della nostra antica amicizia. Ogni uno che intenda il bello ti ammira e ti saluta sommo maestro nell'arte; ma chi conosce il tuo cuore buono, operoso e solo acceso del bene, ti ama quanto ti ammira; ed io mosso da questo doppio sentimento ti porgo il mio tenue dono.»<sup>(10)</sup>.

Ma lo scambio tra il letterato ed il pittore avveniva anche su un piano assai più concreto rispetto alla rarefatta atmosfera degli alati riconoscimenti, di prammatica nelle dediche. Il carteggio tra i due ci rivela infatti come Maffei ebbe a svolgere, lui così inserito nei giochi del mercato artistico, un ruolo di mediatore tra Hayez ed i suoi com-

<sup>(9)</sup> *La Pace. Scena lirica destinata ad eseguirsi sul Teatro Filodrammatico nel solenne avvenimento che la Sacra Maestà di Ferdinando I. Imperatore d'Austria ec. s'incorona Re del Regno Lombardo-Veneto*, Milano, Ubicini, 1838.

<sup>(10)</sup> Cf. la lettera ad Hayez del 15/4/1853 (Nicodemi 1962, p. 211).



mittenti, come nel caso del conte viennese e Consigliere Aulico Sigismondo Karis nel 1839 <sup>(11)</sup>.

Molto più importante fu la sua funzione di consulente nelle scelte tematiche ed iconografiche del pittore. Subentrando, in questa nuova fase della vicenda artistica hayeziana, in quegli autorevoli panni, che prima erano stati rivestiti da un personaggio da lui tanto differente quale Leopoldo Cicognara. Ebbe a riconoscerlo Camillo Boito, che ai protagonisti della nostra storia era stato molto vicino:

«... se non gli bastavano i libri della sua ricca biblioteca, [Hayez] ricorreva ai lumi di dotti e cortesi amici, Andrea Maffei lo consigliava sulla scelta delle allegorie, gli dava soggetti, gli mandava le parole delle romanze, che l'artista invece di mettere in musica, metteva in pittura» <sup>(12)</sup>.

Lo testimoniano casi specifici, come quello di una richiesta in merito ad una impegnativa *Scena della strage di Patrasso*, relativa alle lotte per l'indipendenza greca, esposta da Hayez a Brera nel 1839:

«Questa mattina vorrei fare qualche segno sulla tela che mi fu commessa dalla Sig.<sup>ra</sup> Gualdo, quindi avrei bisogno di avere i due disegni tratti dalla storia Greca che ti prego consegnare al latore di questo biglietto» (lettera di Hayez a Maffei, dallo studio 17 dicembre 1839).

Un contributo, che ricorda quello richiesto tanti anni prima, nel 1828, al Cicognara, per rendere più verisimile l'ambientazione dei celeberrimi *Profughi di Praga* <sup>(13)</sup>. L'intervento del letterato si fa poi più stringente ed esteso, sino a voler determinare la scelta e quasi la conduzione stessa dei temi. Nel 1851 gli consigliava così due pittoreschi episodi dalla vita del Tintoretto:

«Ho scorso qualche libro che tocca del Tintoretto e di sua figlia, ed eccoti quanto mi è paruto degno di nota.

Lo studio del Tintoretto era pieno di oggetti preziosi: cristallerie, vari liuti, mandole, disegni, ecc. giacché nell'anima dell'artista erano due passioni: la pittura e la musica. In un mattino d'estate del 1572 stavano in questo studio intenti a disegnare la sua bellissima figliuola Maria e il suo fidanzato Luigi Malipiero orafo e cesellatore valente. Ad un tratto il Tintoretto discese dal suo camerino privato, staccò dalla parete un pistolese, specie di daga, e lo nascose sotto le vesti, e disse che tra poco sarebbe venuto un uomo illustre a visitarlo. Quest'uomo era Pietro Aretino. Amico costui del Tiziano, poco amorevole al Tintoretto, si sbracciava a parlare di lui ne' pubblici crocchi; locché giunto all'orecchio del Tintoretto ei volle trarne vendetta, e sotto colore di volergliene fare il ritatto lo accettò a casa sua nell'accennata mattina.

Entrato l'Aretino nel suo studio, vecchio di 60 anni, pallido e magro con barba nerissima e di maniere ardite e disinvolute. Il Tintoretto presentò alla figlia ed al Malipiero il famoso poeta, ed a quel nome abbassava la Maria lo sguardo, e si sarebbe ritratta se il padre non le si opponeva. Dopo un colloquio pungente e vivacissimo l'Aretino si mise

<sup>(11)</sup> Cf. Maffei 1843; Maffei 1858, pp. 208-209; Nicodemi 1962, p. 207. Al Karis, ricordato anche dal Gazzoletti in una lettera al Maffei del 15/5/1837 (Brol 1937, p. 2), il poeta dedicava nel 1848 le sue *Armonie del tramonto* (in cui è inserita una lirica *A Maria di Theising-Karis nel giorno delle sue nozze*).

<sup>(12)</sup> Boito 1891, p. 299.

<sup>(13)</sup> Hayez 1983, p. 164.

in posizione per essere ritratto, quando il Tintoretto cavò dalla guaina il pistolese e si avvicinò all'Aretino, il quale al balenar di quel ferro si levò spaventato, e non trovandosi al fianco la spada parve preso da un tremito e con voce fioca gli disse: "Che pensate di fare? — State cheto, voglio prendervi la misura. — E cominciò Tintoretto a misurarlo con quella daga corta facendogli in questa la misura di tutto il corpo dai piedi alla testa, e poi motteggiando soggiunse: — Vi credevo un po' più grande; ma ora veggo che non siete alto più di due volte e mezzo questa mia daga. — E l'Aretino, audacissimo di lingua, ma codardo di mano, non ardì mai più di vituperare il Tintoretto.

Vedi tu, mio caro Hayez, se questo aneddoto del Robusti possa fornire argomento al tuo pennello divino.

Un altro genere assai diverso sarebbe questo:

La Maria bellissima fanciulla, la quale suonava egregiamente il liuto e dipingeva quasi come il padre, s'era invaghita d'un Nobile veneto, ma suo padre la costrinse a sposare il Malipiero, e si vuole che ne morisse di dolore giovanissima ancora. Il Tintoretto che l'amava teneramente, fu preso da un violento cordoglio; con tutto ciò soffocando le lacrime, si sforzò di farne il ritratto del cadavere non ancora freddo.

Questa scena patetica potrebbe essa pure venir animata da' tuoi pennelli, ed io mi proverei di metterla in versi. — Ma se questi due soggetti non ti piacessero ne studierò degli altri appena mi troverò tranquillo, ed avrò spedito i miei mobili al mio casinetto sul lago di Garda. Già so che non hai fretta.

Anche dalle *Sette Gemme* del Corra potrò raccogliere materia alla tua fantasia, ma come dissi ora, non ho l'agio opportuno. — Insomma tu devi servirti del mio scarso ingegno e della mia povera penna come cosa propria». <sup>(14)</sup>.

Probabilmente non fu del tenore di quella fatta dall'Aretino al Tintoretto, la visita resa nel 1837, mentre era ospite dei Maffei a Milano, da Balzac allo studio di Hayez, dove Andrea lo fece accompagnare da Clara <sup>(15)</sup>.

Ma la competenza letteraria e figurativa del Maffei non servì ad Hayez solo in senso strumentale, offrendogli un campionario più o meno allettante di scelte tematiche, di soluzioni iconografiche relative soprattutto all'ambientazione dei quadri storici e all'atteggiamento dei personaggi. Al poeta egli pensò di rivolgersi per avere ragguagli su un problema che gli stava molto a cuore, quello della nuova conduzione da parte del Selvatico dell'Accademia di Venezia ed in particolare circa il meccanismo di concorso, che prevedeva non più la tradizionale gara su un tema prescelto ma assegnava il premio al miglior quadro dipinto:

«Le tue lettere mi sono sempre carissime — gli scriveva da Milano il 27 agosto 1853 — e l'ultima datata da Verona mi fa godere del piacere che penso proverai nel poter rivedere Venezia e la sua esposizione. Appunto di questa amerei che quando tu l'avessi ben squadrata, me ne

<sup>(14)</sup> Hayez 1890, p. 152.

<sup>(15)</sup> Cf. Olmo 1916, pp. 391-400. Sul soggiorno del Balzac a Milano, la sua visita ad altri artisti, come Pompeo Marchesi o Alessandro Puttinati, che lo ritrasse in veste da camera in un statua in scagliola da scrittoio o caminetto; la visita alla Pinacoteca di Brera, dove fu guidato da Clara Maffei, e quella agli affreschi del Luini nel santuario di Saronno, già ammirati da Stendhal, cf. Barbiera 1903, pp. 63, 64-65.



scrivessi in dettaglio, cioè quali opere e quante stanno esposte, quali e quante sono state messe al *celebrato Selvatico concorso* e quale ne sia stato il giudizio, nonché il come fatto: e da questo giudizio qual risultato ne sia derivato.

La tua lettera che spero vorrai avere la compiacenza di scrivermi vorrei mostrarla al Conte Nava Presidente voglioso di sapere la verità su questo rapporto»<sup>(16)</sup>.

Queste innovazioni accademiche ed espositive, da Hayez ritenute squalificanti per la formazione degli artisti, insieme ad una ormai diversa concezione della pittura storica, finirono con opporre feroce-mente il maestro dell'Accademia milanese al segretario di quella vene-ziana. Il pittore sa benissimo che, accettando di esporre la versione dei *Due Foscari* dipinta per Maffei all'Accademia veneziana nel 1854, dovrà scendere in polemica con il Selvatico. Prima molto riluttante, finisce con accettare la sfida, sapendo il Maffei schierato senza tenten-namenti dalla sua parte. Ed in questa occasione riconosce nell'attività critica dell'amico poeta una voce di qualità, ormai sempre più soffocata dal cattivo mestiere:

«Tu mi parli sempre dei giornali, ma a dirti la verità non avrei amato esporre il mio dipinto per la risoluzione presa di non mettere più i miei lavori alla qualunque esposizione tolta quella del mio studio che non serve che ai veri dilettanti, amatori ecc.

Io non curo la critica sporca, ingiusta e maliziosa, ma essa mi *secca*, e viceversa poco mi fa piacere la lode dei giornali, i quali hanno lodato e lodano le opere non solo brutte e cattive ma indegne di essere chiamate pitture, e ciò non al mio giudizio solo, ma al giudizio di tutti gl'artisti e conoscitori che hanno criterio. Difatti quali lodi non sono state profuse ai Galli, ai Poggi, ai Banfi ecc... questo lo dico a te in confidenza.

Quelli che scrivono compongono il loro articolo prima di vedere le opere, e anche vedendole non sanno rilevare i vari difetti come non sanno vedere le cose migliori che possono esistere nel quadro del quale scrivono»<sup>(17)</sup>.

Qui Hayez denunciava un malcostume giornalistico, cresciuto intorno al prosperare sempre più massiccio e pericoloso di una cattiva pittura commerciale, cui, in parte, coi suoi traffici sul mercato, non era del tutto estraneo anche il Maffei, che il pittore del resto non esitò a mettere in guardia. Gli rileva con lucidità e senza mezzi termini che certi acquisti, non garantiti sul piano della qualità, non rientrano nem-meno in una vantaggiosa logica di mercato, se, ora, il Maffei, questa vuole seguire:

«Mi spiace moltissimo di non essermi trovato in Milano quando tu eri venuto, io tenevo in serbo un consiglio che quasi ardisco dire ero in obbligo come amico di darti, come si dice *presente cadavere*. Difatti mio caro Maffei perché spendi i tuoi denari in cose, che senza scrupolo te lo dico, appartengono alla categoria degli orrori?

<sup>(16)</sup> Nicodemi 1962, p. 207.

<sup>(17)</sup> Nicodemi 1962, p. 212.



F. Hayez, *Cristina Belgiojoso*, 1831



Se tu hai commesso, ovvero acquistato la madonna del Veneziani per aiutare l'artista, hai fatto cosa santa, ma non dovevi esporla; se poi tu l'hai acquistato per desiderio di avere numero di quadri, ti parlo schietto che fai male. Ricordati che è meglio averne pochi buoni che molti cattivi, che il pubblico tutto si è scandalizzato di veder quella madonna di tua ragione. Ed io poi ti aggiungo, parlandoti sinceramente che i buoni artisti dai quali tu acquisti i loro lavori non possono essere troppo lusingati nell'amor proprio se poi fai tali acquisti come quello del Veneziani e qualch'altro ancora.

Dammi pure dell'ardito, ma credo di avere soddisfatto al mio obbligo di amico dichiarandoti che è meglio che tu conservi il denaro e le pareti nette da tele che la commissione artistica stava per rigettare dall'esposizione e che il pubblico rideva della pittura e si meravigliava del committente»<sup>(18)</sup>.

L'artista non molla la sua presa e pochi giorni dopo, il 23 novembre 1854, gli invia delle righe in cui, tra più circostanziati consigli, traccia il ritratto del committente ideale, quale Maffei ha tutti i numeri per esserlo:

«... a proposito di tutti quegli autori, che ho stima tanto, e che tu mi scrivi avere delle loro opere, perché non commetti qualche cosa al giovane pittore Appiani? [...] tu avrai veduto di lui qualche cosa, per esempio la Laura e il Petrarca eseguita pel Conte Giulio Litta, questo quadro mi pare possa farti coraggio di domandargli un qualche lavoro che non starà indietro di quelli che tu mi dici possedere, e forse meglio intanto del Palavera.

Desidero vedere questo tuo diletto domicilio e tutte le tue belle cose, e certo che moriresti di essere milionario, e le arti e gli artisti non avrebbero bisogno di altri committenti e sarebbero compensati non solo col denaro ma ancora – e l'artista deve far calcolo di ciò – con la tua amicizia che accordi a noi con vero cuore, e per l'amore che hai per l'arte ci tratti con tanta gentilezza».

La lettera esprimeva una gratitudine ed un riconoscimento non retorici, se pensiamo al ruolo determinante giocato dai suggerimenti di Maffei in quella svolta decisiva della vicenda artistica hayeziana, che aveva visto il pittore porre in secondo piano la grande pittura storica, accordando uno spazio sempre maggiore a quella ricerca tematico-formale sfociata nella mirabile serie dei capolavori degli anni '40-'50, la *Malinconia*, la *Meditazione*, il *Bacio*. Collocati a scansione, non a retorica commemorazione, dei maggiori eventi risorgimentali, come il '48 e l'Unità, riuscirono a condensare, ad un alto grado di temperatura formale, le inquietudini, le incertezze, le contraddizioni esistenziali e politiche di quegli anni, quali anche traspaiono più esplicite, anche se irrisolte poeticamente, dai versi dedicategli da Maffei. Il quale si rivela comunque un acuto conoscitore, in anticipo sui tempi suoi, della qualità, tanto da saper riconoscere nei ritratti di *Cristina Belgiojoso* (1831) e di *Matilde Juva Branca* (1851), di cui i contemporanei poco s'accorse-

<sup>(18)</sup> Nicodemi 1962, p. 213 (lettera del 19/10/1854).

ro, quella suprema bellezza ed intensità interpretativa, con cui ancora oggi i due dipinti ci coinvolgono <sup>(19)</sup>.

Altrettanto fatidica fu la svolta determinata, dal dialogo ormai sempre più serrato tra il pittore ed il poeta, nell'esperienza, già in via di consumazione, della pittura storica. Proprio la divulgazione da parte del Maffei o dell'amico Cabianca <sup>(20)</sup> di alcune tematiche popolarissime nella cultura europea, da Byron, a Grillparzer, a Scribe, diede il là ad un Hayez cantore, in impressionante coincidenza d'intenti ed affinità poetica di risultati con la trascrizione melodrammatica verdiana dei *Due Foscari*, di quel mito di Venezia, luogo della passione, dell'intrigo, del naufragio infine di ogni illusione sulle «magnifiche sorti e progressive» della vicenda risorgimentale. Come dimostrano le amarezze che accompagnarono la presentazione, voluta dal Maffei, dei *Due Foscari* all'esposizione dell'Accademia di Venezia nel 1854, Hayez in questa svolta, se pure il pubblico fu in maggioranza dalla sua parte, si trovò criticamente isolato ed osteggiato, soprattutto da parte dello schieramento, ormai emergente a livello nazionale, della critica di tendenze cattoliche e puriste, il Selvatico in primo piano, che espresse tutta la sua disapprovazione per questa oltraggiosa esibizione pubblica dei «panni sporchi» del passato (e presente?) storico della nazione. Maffei, lo scettico, il poeta mondano, si schierò ancora con coraggio al fianco del vecchio e deluso maestro.

<sup>(19)</sup> Il ritratto della Belgiojoso fu celebrato dall'ode *A Francesco Hayez che ritrasse mirabilmente la Principessa Cristina Trivulzio Belgiojoso*: Dimmi, o nobile ingegno, in qual felice / Estasi ti sorrise / Questo raggio d'amore, e ne togliesti / Quelle tinte celesti / Così dalla terrena arte divise? / La bella di natura emulatrice / Molti creò miracoli novelli / Coll'arcani virtù de' tuoi pennelli; / ma questo ogni altro avanza, / Tutto qui spira e brilla / D'una immortal, vivifica scintilla. / Sublime opra pietosa / Della tua mano! a questa / Angelica sembianza / ove sapesti colorar la vita, / Si volge ora una mesta / In una dolce illusione rapita: / E stagna intanto sulle afflitte ciglia / La lagrima materna, e intanto ha posa / Il desio della cara esule figlia». Il componimento verrà pubblicato nel 1852, per intervento di Luigi Tocagni, sul «Giornale del Lloyd» triestino (lettera del 1852 di Maffei a Gazzoletti, in Brol 1935, p. 24).

<sup>(20)</sup> Cf. Cabianca 1877, pp. 115, 121, 149-55.

<sup>(21)</sup> Del quale Maffei illustrò nelle *Gemme* del 1844 (pp. 25-38) il dipinto storico *Napoleone a Bologna di Francia* (Milano, casa privata).

### Maffei e gli artisti contemporanei: tra promozione e mercato

La complessità del dialogo impegnato da Maffei con Hayez, Vela, o Bertini, sul quale ultimo ci soffermeremo in altra parte di questa storia, si tradusse in un rapporto molto diverso, in certo senso assai più strumentale, con gli altri pittori e scultori, che pur entrarono numerosi nella sfera d'interesse del poeta, sia come promotore di un certo gusto, che ascoltato arbitro delle tendenze del mercato e del collezionismo contemporanei. Su questi versanti, del resto complementari, egli seppe giocare con grande abilità sfruttando da un lato, data l'autorevolezza della sua posizione, le innumerevoli relazioni che lo legavano ai letterati contemporanei, tutti più o meno influenti nel settore figurativo. Servendosi dall'altro di quello strumento ormai privilegiato della promozione e della critica artistica, costituito dagli album e dalle strenne illustrate dedicate alle esposizioni, su cui si sofferma Barbara Cinelli in altra parte di questo catalogo. Le sue predilizioni si misurano dunque sul duplice versante degli artisti da lui consacrati criticamente e di quelli, spesso coincidenti, accolti nella propria collezione e promossi sul mercato.

Tra i primi dobbiamo considerare Giovanni Servi <sup>(21)</sup>, Giuseppe Sogni, Eliseo Sala, Giuseppe Molteni, la cui sfera d'influenza si esauriva o nel dialogo o in una dialettica alternativa con la ricerca pittorica hayeziana. Su questo secondo crinale appare interessante la presenza



del veneziano Natale Schiavoni, dal Maffei intensamente collezionato ed apprezzato <sup>(22)</sup>, la cui enorme fortuna nelle esposizioni veneziane e soprattutto milanesi (e sulla corrispettiva pubblicistica illustrata) negli anni Quaranta fu certamente, in misura non indifferente, determinata dall'appoggio del poeta trentino. In quello che fu definito, con trasparente allusione al suo aggiornamento del neoclassicismo appianesco, il «pittore delle Grazie», Maffei dovette amare quella perfetta tenuta di mestiere, quella inappuntabile piacevolezza e letterarietà che ne facevano artista di universale gradimento. Un sacerdote dell'armonia, al di là di ogni contingenza, quale spira dal grandioso monumento a lui eretto nel cimitero di Venezia, per mano dello scultore Gaetano Zennaro, e così epigrafato da Maffei:

«A Natale Schiavoni / Della umana bellezza / Indagatore e riproduttore mirabile / Che lasciò morendo indeciso / Se l'altezza dell'arte fosse in lui maggiore / Dell'eccellenza dell'anima / La moglie lagrimando pose / MDCCCLXI».

Sul versante della propria attività di collezionista e mercante di quadri il Maffei si mosse certo con più libertà, disinvoltura e novità di scelte che non sul versante critico. È che le sue acquisizioni avvenivano sul vivace terreno di incursioni mercantili da lui messe in atto con l'amico Gazzoletti sulle piazze di Milano, Venezia e Trieste, e degli scambi con amici collezionisti, come quel veronese conte Giacomo Franco, col quale ebbe a dividere molte predilizioni e molte opere <sup>(23)</sup>. Dei suoi rapporti con lui informava nel settembre 1852 l'amico e socio Gazzoletti:

«Ho finalmente piegata per l'ultima volta la testa agli ospiti reali che visitarono Riva e la mia capannuccia artistica, e Dio mercé sono partiti; ed io pure sarei partito per Campo se non aspettassi i due quadri del Lange. Ma tu non ne sai nulla. Basterà per ora che ti dica che il conte Franco, amabiliss.<sup>o</sup> Sig.<sup>re</sup> Veronese, s'invaghì della mia contadinella romana e mi propose il cambio col bosco di Lange, ammirato all'ultima esposiz. veneta, e l'accettai. Io poi alla mia volta gli proposi un nuovo cambio con altri quadri per averne il pandan di gran tratto più bello del bosco; ed egli venne a Riva e fu mio ospite un giorno, e l'affar fu conchiuso. Egli si portò seco due bellissimi dipinti, l'uno del Podesti e l'altro dell'Albertis; del primo non piango, ma non posso dimenticare il secondo: è quella Giovanna d'Arco in carcere di cui t'ho parlato: quando però mi giungeranno i due Lange e il quadro di Ferroni, ch'ebbi in aggiunta, mi scorderò facilmente della pulcella. Tutto il settembre voglio passarlo a Campo cacciando o passeggiando. A' primi d'Ottobre farò una corsa a Milano per l'acquisto de' quadri, che spero ci frutteranno non poco» <sup>(24)</sup>.

Le scelte migliori del Maffei collezionista, oltre all'interesse per la pittura tedesca diviso con altri collezionisti veneti e triestini <sup>(25)</sup>, sono quelle che più appaiono al di fuori della logica della speculazione mercantile, come nel caso dei paesaggi di Giuseppe Canella <sup>(26)</sup>; della

<sup>(22)</sup> Si veda all'appendice sui lasciti particolari e all'*Inventario* (nn. 52, 70, 71). Ed ancora Maffei 1858, p. 212; Maffei 1883, pp. 45-47 (*Tipi di donne dipinti da Natale Schiavoni*).

<sup>(23)</sup> Sulla figura di questo committente di spiriti democratici, si veda Marinelli 1986, pp. 26-28, sg.

<sup>(24)</sup> Lettera di Maffei a Gazzoletti del 7/9/1852 in Brol 1935, pp. 28-29.

<sup>(25)</sup> Cf. Levi 1985, pp. 260-62, 277, 279; Marinelli 1986, p. 39.

<sup>(26)</sup> *Inventario*, nn. 24, 65.

(<sup>27</sup>) *Inventario*, nn. 55, 86. Sulle relazioni tra Maffei e lo Zona, cf. inoltre Brol 1935, pp. 64, 65 e Jannuzzi 1973, II, pp. 41, 220, 239; III, p. 214 (quest'ultimo per i rapporti con Clara). In un lettera del 6 luglio 1860 da Milano il Gazzoletti informava Maffei, per una commissione da lui assegnata al pittore: «Ora ti dirò che ho veduto Zona e il suo quadro. Bellissimo quest'ultimo e per concetto e per esecuzione, e tale da invogliare di sé il più freddo amatore delle belle arti. Trattai collo Zona: da prima egli fece scoccare le labbra: *ses-santa marenghi*, ma tanto io dissi e ridissi, per provargli che bella sorte sarebbe stato per lui il tenere un posto nel tuo panteon poetico e artistico e come il tuo amore per le arti, e per chi le esercita, meriti tutti i riguardi, e come in fine non si tratti che di una sola figura e come potrebbe occuparsene a suo comodo e via discorrendo, ch'egli concluse: mi mandi il Maffei l'esatta misura del quadro, e la descrizione della figura che desidera, ed io gli invierò uno schizzo del quadro col prezzo più ristretto e come lo segnerei per un mio fratello» (Brol 1935, p. 62).

(<sup>28</sup>) *Inventario*, nn. 43-44; vedi anche i nn. 106, 127.

(<sup>29</sup>) Cf. Mongeri 1861, pp. 11-12, 20-22, 35-36.

(<sup>30</sup>) Brol 1935, p. 36.

(<sup>31</sup>) *Inventario* nn. 56, 82, 141. Cf. Bignami 1903.

(<sup>32</sup>) Brol 1935, p. 39. Con una lettera, datata Milano 3/12/1856, Bergonzoli ringraziava il poeta per avergli procurato la commissione, da parte dei de Lutti, d'un trittico rappresentante la «Vergine sostenuta da due Angeli e nei lati i santi Alessandro e Vincenzo grandi al vero» (l'opera è oggi conservata nella cappella della famiglia nella villa di S. Alessandro). Ma, con una lettera del 3/10/1868 a Clara de Lutti, il Bergonzoli si scusava per il decennale ritardo con cui concludeva il dipinto.

(<sup>33</sup>) Brol 1935, p. 28.

produzione storica e ritrattistica di Antonio Zona (<sup>27</sup>), cui ordinò nel 1860 un quadro di impegno patriottico come la *Lombardia e Venezia*; di quella storico aneddótica di Salvatore Mazza, che gli dipinse un significativo pendant tra un *Tasso all'Ospitale dei Pazzi* ed un *Camoens all'Ospitale di Lisbona* (<sup>28</sup>); di quella allegorico decorativa di Mauro Conconi, artista probabilmente apprezzato per la frequentazione dei soggetti byroniani (<sup>29</sup>). Nulla sappiamo invece di una *Congiura dei Pazzi* del Puccinelli, quadro storico di grandi dimensioni pur presente nell'*Inventario* della collezione e che costituisce l'unico sconfinamento, certamente ascrivibile agli anni dei lunghi soggiorni fiorentini, dalla sfera esclusivamente lombardo-veneta dei suoi interessi.

Il non conformismo di gusto del Maffei viene confermato poi dalla scelta di artisti importanti, ma meno allineati, come il pavese Cornienti, di cui nel novembre del 1853 scriveva a Gazzoletti:

«Chi ti reca il mio saluto è l'autore di quella testa bellissima che hai tanto ammirato nella mia casetta di Riva, il Sig. Cherubino Cornienti, immaginoso e potente ingegno quanti altri mai; né voglio che sia da te giudicato da quel solo schizzo, tuttavia dalla zampa si conosce il leone» (<sup>30</sup>).

O il bergamasco Enrico Scuri (<sup>31</sup>) e Giulio Bergonzoli, eccentrici ed apprezzati trascrittori delle fantasie goethiane e byroniane volgarizzate da Maffei. Del secondo egli scriveva, nel maggio del 1854, a Gazzoletti, con sincero entusiasmo:

«Parmi di averti parlato del Bergonzoli: potente pittore ma di natura così timida che fin ora non ha esposto cosa alcuna ed è un genio sconosciuto.

Io lo indussi a farmi un quadro; e me lo ha quasi fatto. Inspirato dalla lettura del *Caino* [di Byron] scelse il momento nel quale da Lucifero vien Caino condotto nell'Ade. Non è possibile immaginarsi cosa più sorprendente e di effetto maggiore» (<sup>32</sup>).

Di tutto diverso tenore appaiono invece le scelte condizionate da quella, non sappiamo quanto e come riuscita, speculazione sul mercato artistico, soprattutto milanese e triestino, in cui il Maffei ebbe ad associarsi al Gazzoletti. Da quest'ultimo, in una lettera del 30 agosto 1852 da Trieste, sono ben chiariti i termini dell'accordo ed i meccanismi di rendimento, che coinvolgevano anche un mercante di professione, a Venezia, cui i due soci si appoggiarono:

«L'amico di cui ti ho parlato a Venezia, ha aperto col giorno 24 corr. il suo negozietto di belle arti, ed accolse a braccia aperte l'esibizione di associarsi con noi per la vendita dei quadri de' tuoi protetti. Così resta fermo che io metto L. 1000 effet. a tua disposizione: che tu acquisterai e spedirai i quadri alla mia direzione: che qui saranno venduti, e il guadagno ripartito fra noi due, detratto il 5% sugli introiti sporchi a favore del Dorino. Se si sta bene compera e manda; in ogni caso fammi tenere un piccolo Sacco, di cui intendo arricchire la mia piccola galleria» (<sup>33</sup>).



Pungolato dal Gazzoletti, il Maffei si diede da fare, forte anche della sua autorità, conoscenze e competenza, per avviare la «speculazione», anche se protesta di volersi tenere sul piano di scelte di qualità, delle quali fa il resoconto al socio, nell'ottobre dell'anno medesimo:

«Dacché sono a Milano non ho fatto altro mestiere che frugare negli studi di questi giovani artisti. Lavori compiuti non ne ho trovati, giacché la commissione artistica ne ha fatto il ripulisti. Ti parlo de' buoni; i rifiuti non ne vogliamo. Eccoti le mie compere: Un quadro di genere dello Scattola, quegli che ottenne il premio del concorso Guillo-ne, una marina dello stesso; una madonna con bimbo, vago dipinto del Pallavera, autore della *Svenuta* che tu conosci. Tre terzi di figura al vero rapp.<sup>te</sup> una lombarda dal ng (sic); quadro che per buone ragioni non posso mandarti e lo tengo per me. Ho poi commessi al Mazza e al Pallavera altri piccoli quadri di genere, che essi dovranno eseguire in tempo d'ozio e tu indovini perché. Ora questi dipinti mi saranno spediti a Riva ben incorniciati e bene impaccati, e di là te ne farò di mano in mano la spedizione, se pure dai primi esperimenti il nostro picciolo commercio artistico andrà in fiore»<sup>(34)</sup>.

Le difficoltà di mettersi in concorrenza con le stesse esposizioni accademiche e delle ormai affermate Promotrici, cui era in effetti allora saldamente in mano il monopolio del mercato artistico, spiegano il probabile insuccesso dell'impresa di Maffei e Gazzoletti. Nel loro carteggio infatti l'argomento sembra esaurirsi in una lettera di Andrea, del novembre dello stesso 1852:

«Ora un po' d'arte. Come ti scrissi ho fatto qualche acquisto per il nostro futuro commercio, e ne farò con migliore fortuna nella entrante primavera; epoca nella quale gli artisti abbisognano di denaro e danno a vil prezzo ottimi dipinti. Ti sarà certamente giunto all'orecchio il nome di Fermini.

Per lungo tempo fu il rivale di Canella e questo è gran lode; ma sai i gusti cangiano; il Fermini da qualche anno, sebbene dipinga ugualmente bene, è un po' caduto di moda. Egli narrandomi questa vicenda che chiama ingiustizia e parmi vero, mi si raccomandò per la vendita de' suoi lavori, essendo egli disposto, purché si celi la cosa, di ribassare i prezzi a mio pieno arbitrio. Io gli ho suggerito di mandarne alcuni a Trieste diretti a te, senza tuttavia sicurarli della vendita, e che tu, per amor mio, te ne saresti volentieri occupato. Così non corriamo rischio alcuno, poiché se i quadri verranno esitati ne avremo un utile e la riconoscenza dell'artista, altrimenti saranno rimandati. Io poi te ne scriverò i prezzi che saranno, non dubitarne, moderatissimi»<sup>(35)</sup>.

Le poche battute del gioco mercantile ingaggiato da Maffei lo rivelano certamente un acuto conoscitore delle scaltrezze del mercato artistico, dei segreti dell'ambiente, degli studi artistici. Ma la via della «speculazione» appariva per molti versi pericolosa, soprattutto quando portava a gravi sbandamenti di giudizio ed allo smarrimento del senso della qualità, di cui lo ebbe a rimproverare con assoluta fermezza

<sup>(34)</sup> Brol 1935, p. 30.

<sup>(35)</sup> Brol 1935, p. 32.

l'amico Hayez nel 1854. Rifiutandosi poi di garantire per il pittore di nature morte e decoratore Luigi Sacco, che fu forse tra i pittori commerciali quello più favorito dalle scelte di Maffei <sup>(36)</sup>. Tutta la collezione conservava comunque pesante traccia degli artisti acquisiti lungo la strada di questa poco fortunata impresa: pittori soprattutto di genere, come Girolamo Induno <sup>(37)</sup>, Giovanni Pallavera <sup>(38)</sup>, Domenico Scattola <sup>(39)</sup>, Angelo Ribossi <sup>(40)</sup>; paesisti come Carlo Ferrari <sup>(41)</sup>, Luigi Riccardi <sup>(42)</sup>, Gottardo Valentini <sup>(43)</sup>, Luigi Marchesi <sup>(44)</sup>, Luigi Quere-  
na <sup>(45)</sup>.

### Maffei e il mercato dei dipinti antichi

Gli interessi mercantili e collezionistici del Maffei non furono limitati al settore dei dipinti contemporanei, ma spaziarono anche nel campo assai più insidioso della raccolta dei quadri antichi. Qui più che una reale sua competenza, indimostrabile attraverso i documenti a noi noti e non verificabile per la dispersione della sua pur nutrita collezione, dovettero giovargli ancora una volta le sue buonissime relazioni ed i numerosi spostamenti, soprattutto i soggiorni a Monaco, che sembra essere stata un favorevole terreno di caccia. Anche qui, come dimostra una lettera del 29 ottobre 1849 al Gazzoletti, i suoi agganci stavano molto in alto:

«Parlerò al Direttore di questa Real Quadreria per l'acquisto de' tuoi quadri. Ma perché vuoi privarti di due belle pitture? Ora che ti hanno riabilitato nell'esercizio dell'avvocatura, racchiuderai ben presto le poche piaghe aperte ne' tuoi interessi dalle vicende politiche. E poi sovvenegati che noi vogliamo piantar una casa ed adornarla d'opere d'arte e di gusto. Aggiungi che questo erario, per la guerra civile nel Palatinato, si è smunto di denaro, e il Governo non compera oggetti di lusso, meno poi dipinti di Dietrich di cui vi è abbondanza nella quadreria. Dei particolari non ti parlo. La mania del fabbricare ha loro vuotato le borse, e non passa giorno che non succedano incanti giudiziali di pitture e d'altre cose di pregio, ed io stesso ne ho rilevate parecchie di celebri artisti a prezzo assai basso» <sup>(46)</sup>.

I traffici di Maffei, nel 1849, erano già ben avviati, anche in direzione di una sua funzione d'intermediario, come ci ricorda il Barbiera:

«... contrae vitalizio col nobile Rinaldo Belgiojoso Barbiano del fu Ercole. Queste patrizio mercé l'istrumento del 3 gennaio 1849, conferma di aver ricevuto dal cavaliere Andrea Maffei, vari quadri, fra i quali uno del Morone, uno di Tiziano, uno del Murillo. Non basta: si aggiungano vasi del Giappone e molti altri capi d'arte e d'antichità: il tutto per il valore di milanesi lire quarantamila» <sup>(47)</sup>.

Nel 1851 la sua raccolta appare già sostanzialmente montata, secondo il modello, forse per il nostro troppo ambizioso, della grande quadreria bergamasca di Guglielmo Lochis:

<sup>(36)</sup> *Inventario*, nn. 20, 47, 48, 59, 60, 126, 156. Con lui Gazzoletti visitava l'esposizione di Brera del 1856 e gli studi degli artisti milanesi (lettera a Maffei del 3/12/1856, in Brol 1937, p. 18). Su di lui cf. Würzbach, ad vocem.

<sup>(37)</sup> *Inventario*, n. 22.

<sup>(38)</sup> *Inventario*, nn. 8, 107.

<sup>(39)</sup> *inventario*, n. 84.

<sup>(40)</sup> *Inventario*, n. 92.

<sup>(41)</sup> *Inventario*, nn. 18, 68, 138.

<sup>(42)</sup> *Inventario*, n. 2.

<sup>(43)</sup> *Inventario*, n. 135.

<sup>(44)</sup> *Inventario*, n. 140.

<sup>(45)</sup> Il dipinto rappresentante l'*Inter-  
no del Battistero di S. Marco in Venezia*,  
legato da Maffei a Giuseppina Negroni  
Prati Morosini.

<sup>(46)</sup> Brol 1935, p. 15.

<sup>(47)</sup> Barbiera 1926, pp. 81-82.



«... passai — ricorda al Gazzoletti — quindi a Bergamo e mi fermai venti giorni alla Crocetta, magnifica villa del mio amico Lochis, possessore della più bella quadreria lombarda, ove ho promesso condurti e terrò la promessa. Da Bergamo venni diritto a Riva e corsero due settimane dacché mi sono sempre affaccendato nel rendere confortabile il mio (e spero nostro) casino, oggetto d'una insistente curiosità, giacché questi buoni Rivani non conoscono né quadri né rococò tranne quell'eterno di casa Formenti e il Cristo dell'Inviolata» <sup>(48)</sup>.

La relazione col Lochis, importante riferimento per il collezionismo lombardo contemporaneo, è riprovata da diversi altri passi del carteggio <sup>(49)</sup>, dimostrando come il poeta si muovesse in un ambiente di competenti, che devono averne in qualche modo guidato e condizionato le scelte. Ipotesi che è certamente rafforzata da un altro ben documentato rapporto, quello con il pittore Natale Schiavoni, che nel suo palazzo acquistato dal conte Giustinian a S. Trovaso in Venezia possedeva quadri prestigiosi, acquistati in parte dall'abate Bottari di Chioggia e dall'abate Celotti. La Galleria, ricca di circa 160 importanti pezzi antichi tra cui la presunta *Lavinia* di Tiziano ora nei Musei berlinesi, fu centro d'incontro di personaggi illustri, di conoscitori <sup>(50)</sup>. Il pittore, apprezzato da Maffei anche per la sua produzione figurativa del resto condizionata da quegli storici esempi, aveva dato una fisionomia alla sua raccolta, che deve aver suggestionato non poco il poeta nelle proprie scelte.

Ed una pratica di scambi concreti tra i due collezionisti lo conferma, o il ruolo di intermediario svolto da Maffei tra lo Schiavoni e il Lochis, come dimostrano le trattative per un dipinto del Cariani, che il pittore prega Andrea di condurre a buon fine:

«Il Sig. Co. Lochis non si è più veduto e perciò è rimasto interrotto il contratto per il Cariani da lei gentilmente incaminato e che ora mi farebbe piacere di vedere conchiuso. Il prezzo che aveva fissato per quel bel quadro era di Nap. d'oro cento, ed ora mi adatterei agli ottanta dal Sig. Con. creduti bastevoli» <sup>(51)</sup>.

In questa sfera di relazioni, fianco a fianco del Maffei, entrò di nuovo il Gazzoletti, che, contemporaneamente all'azione comune concentrata nel settore del mercato della pittura contemporanea, scese in lizza con lui nella ricerca dei dipinti antichi. E dà conto all'amico dei suoi disinvolti scambi ancora con lo Schiavoni:

«È stato qui una decina di giorni il buono e bravo Schiavoni. Parlammo lungamente di te, giacché ti ama tanto da farmi ingelosire, e per verità se è fatto che i simili si accordino e prediligano, il genio vostro, in molte diversità di forme e di coltura, ha assai punti di contatto e di rassomiglianza. Fra giorni uscirà in luce il fascicolo che contiene i tuoi versi per lui: gliene farò subito tenere un esemplare che mi fu promesso dalla redazione. Tu non sei solo a far scambi d'oggetti d'arte; ho permutato anch'io collo Schiavoni un mio vecchio quadretto, scuola antica tedesca, quella certa Madonna così detta d'Alberto Dürer

<sup>(48)</sup> Brol 1935, p. 22.

<sup>(49)</sup> Cf. ancora Brol 1935, p. 25. Sul Lochis si veda: *Pinacoteca del conte Guglielmo Lochis de' Castello Sannazaro e notizie biografiche degli autori dei quadri componenti la medesima*, Bergamo, Crescini, 1834; *La Pinacoteca e la villa Lochis alla Crocetta presso Bergamo con notizie biografiche degli Autori antichi*, 2<sup>a</sup> ed., Bergamo 1858 (ristampa anastatica Forni, 1973); Panzeri 1985, pp. 26-31.

<sup>(50)</sup> Sernagiotto 1881, pp. 363-75, 635-36 (con sommaria nota dei dipinti della collezione).

<sup>(51)</sup> Lettera di Schiavoni a Maffei da Venezia, del 18/9/1856.

dal bruttissimo bimbo, cedutami da Habnit, e n'ebbi una graziosissima mezza figura, una donna che accarezza un cane, da lui battezzata per l'*Amicizia*. La ho sott'occhio nel mio studio di rispetto al Fragargario, con cui armonizza e contrasta mirabilmente»<sup>(52)</sup>.

La fisionomia della sezione antica della collezione Maffei, data la dispersione delle opere, è oggi solo verificabile, con tutte le tare possibili da fare naturalmente sulle attribuzioni, solo attraverso le dizioni dell'*Inventario*, del resto spesso talmente laconico da non assegnare paternità alcuna.

La consistenza era di circa 150 pezzi in genere di modeste dimensioni, disposti, come era nell'uso dell'epoca, fianco a fianco dei dipinti contemporanei.

Interessante e curioso è il caso del grande quadro di Hayez *I Due Foscari*, appeso nella camera studio del poeta, sotto il quale erano collocati due piccoli quadretti fiamminghi<sup>(53)</sup>.

Pur essendosi tra gli anni Quaranta e Cinquanta, che tale è il periodo di formazione della raccolta, non ci stupisce, in ambito italiano, la scarsa presenza di Primitivi, al di là di due dipinti del Francia, la cui fortuna è d'ascendenza nazarena e letteraria, e di pezzi di scuola luinesca, prevedibili ed ormai quasi fuori moda nel collezionismo lombardo. Per il Cinquecento la presenza più consistente è quella dei veneti, soprattutto i due Palma, con interesse anche verso fenomeni locali, come il veronese Brusasorci. Se è scontato l'omaggio ad Andrea del Sarto, anche per la recente fortuna romanzesca del personaggio, appare di rilievo la predilezione per il Seicento bolognese, con molte opere di scuola ed attribuzioni, forse temerarie, a Correggio, Reni, Schedoni. Assolutamente di prammatica la presenza del Dolci, è dunque in una vasta e inedita panoramica del Seicento europeo che la collezione si qualifica.

Un Seicento che significa sostanzialmente la pittura di genere ed il ritratto, settori largamente esemplificati a livello delle grandi scuole tedesca, fiamminga e spagnola. E proprio la presenza spagnola appare la più cospicua, in anni in cui il grande risveglio critico e collezionistico francese<sup>(54)</sup> per il secolo d'oro della pittura iberica sembrava avere una qualche eco, soprattutto per un artista da noi più comprensibile come il Murillo<sup>(55)</sup>, anche in Italia. D'altronde tali scelte, da parte del Maffei, ma anche dello Schiavoni o di Gazzoletti<sup>(56)</sup>, presumevano una certa disponibilità di dipinti nei territori di ricerca da loro privilegiati, come la città di Trieste, ricca di rifugiati Spagnoli<sup>(57)</sup>. Comunque la motivazione principale di tale predilezione collezionistica, verso la più eterogenea produzione di genere seicentesca europea e la ritrattistica, rientrava in uno spiccato interesse per la documentazione di costume, da un lato naturale in un letterato, dall'altra complementare alla passione per gli oggetti d'arte decorativa, che costituisce, come tra breve vedremo, il lato più avvincente e rilevante della vicenda del Maffei conoscitore.

<sup>(52)</sup> Brol 1935, p. 29.

<sup>(53)</sup> Come è ricordato nell'Appendice testamentaria del 10/9/1882.

<sup>(54)</sup> Hempel Lipschutz 1972.

<sup>(55)</sup> Ricordiamo la *S. Cecilia* del Murillo nella collezione Schiavoni (su cui D'Ora Distria 1870, p. 11).

<sup>(56)</sup> Cf. Brol 1937, p. 10.

<sup>(57)</sup> Caprin 1888, p. 204.



Più squisitamente figurativa, e in quel momento non conformista, appare l'attenzione verso la grande pittura del Settecento veneto, apprezzato sui due diversi versanti della tradizione decorativa e vedutistica. L'interesse per il Tiepolo ed il Piazzetta<sup>(58)</sup> preludeva alla loro prossima riabilitazione critica, in chiave purista, nelle lezioni tenute dal Selvatico, tra 1852 e 1856, presso l'Accademia di Venezia<sup>(59)</sup> e aveva tratto probabilmente suggestione dalla rimeditazione formale di quei dimenticati pittori, portata avanti, con esiti assai convincenti, negli anni Quaranta da Hayez. La curiosità per i vedutisti, qualificatasi soprattutto nella scelta dei due Guardi, rivelatisi oggi autografi<sup>(60)</sup>, conferma una sua sicurezza di gusto ed il respiro europeo delle scelte<sup>(61)</sup>.

### Il sodalizio con Bertini e la raccolta d'arti decorative

Insieme a quello con Hayez, l'incontro col Giuseppe Bertini, pittore e grande decoratore, fu l'altro momento fondamentale nel lungo cammino di Maffei all'interno delle vicende figurative ottocentesche. Se pur in misura meno intima, rispetto alla confidenza che egli ebbe con il veneziano o con il Vela, il loro fu certamente anche un rapporto personale, come dimostrano il bel ritratto eseguito da Bertini al poeta, e il sonetto da quest'ultimo dedicato alla sposa dell'artista nel 1858, in occasione delle nozze<sup>(62)</sup>. Sul versante pubblico Maffei ebbe poi a seguirne, con il suo autorevole intervento, le tappe principali della straordinaria carriera artistica: celebrando come un glorioso avvenimento per l'arte italiana l'esposizione a Londra nel 1851 della celebre vetrata dedicata a Dante, e riconoscendo la portata innovativa di due caposaldi della pittura letteraria ottocentesca, quali la *Parisina* nel 1854 e l'*Ofelia* nel 1858. La capacità del Bertini di misurarsi con i grandi temi doveva aver convinto pienamente il Maffei, se lo pone in una lettera a Gazzoletti del 21 novembre 1853 a fianco del prediletto Vela:

«Dimani parto di qui portando meco due meraviglie dell'arte: un quadro di Bertini ed un bassorilievo del Vela, alle quali aggiungerò questa primavera altre opere non meno stupende»<sup>(63)</sup>.

Il dipinto cui fa cenno dovrebbe identificarsi nel bozzetto (o versione ridotta) del celebre *Dante e frate Ilario*, la grande tela con cui il Bertini aveva ottenuto la palma al concorso di pittura a Brera nel 1845. L'altro dipinto storico bertiniano posseduto da Maffei era un olio di non modeste dimensioni, indicato nell'*Inventario* della raccolta come *Lucia e Renzo*, da porsi probabilmente in relazione con *Il ritorno di Lucia e Renzo dopo gli sponsali*, esposto a Brera nel 1857 su commissione del barone bergamasco Ferrante Frigerio<sup>(64)</sup>. Curiosa scelta quest'ultima, sapendo quanto Manzoni ed il Maffei s'ignorassero, né tra loro ci fossero grandi possibilità d'incontro. Del resto il soggetto man-

<sup>(58)</sup> Cf. Haskell 1967, pp. 481-97.

<sup>(59)</sup> Cf. Mazzocca 1984, passim.

<sup>(60)</sup> Morassi 1973, nn. 444, 556.

<sup>(61)</sup> La fortuna del Guardi nelle collezioni ottocentesche è attestata a livelli molto prestigiosi, come nei casi di Fabre a Montpellier, di Lochis a Bergamo, dei Rothschild, di Poldi Pezzoli a Milano. Cf. inoltre Haskell 1967, pp. 58-61.

<sup>(62)</sup> Maffei 1858, p. 201.

<sup>(63)</sup> Brol 1935, p. 36.

<sup>(64)</sup> Cf. Mazzocca 1985, p. 50.

zoniano era stato per il Bertini puro pretesto per un'opera di costume, che dovette quindi trovare una agevole collocazione entro gli eleganti orizzonti estetici del Maffei.

Infatti la pittura del Bertini così attenta alla perfezione, alla sontuosità della ricostruzione ambientale, e la sua straordinaria attività di decoratore, dai progetti di vetrate agli affreschi alla mobilia, avranno presto, sul piano critico, attraverso Boito <sup>(65)</sup>, e, su quello della ricerca storica e dell'invenzione museografica, con i suoi fondamentali interventi nella casa museo di Gian Giacomo Poldi Pezzoli <sup>(66)</sup>, il più ampio riconoscimento.

Ma né l'ascesa del Bertini, né la grande fioritura dell'attività decorativa e dell'interesse collezionistico per le arti minori nella Milano della seconda metà del secolo, sarebbero pienamente spiegabili senza ricorrere, oltre che ai soliti noti modelli stranieri, all'attività pionieristica svolta da Maffei e da altri letterati a lui vicini in tale ambito.

Anche se non è da escludere il ricorso al mercato, come potrebbe far pensare il grosso commercio di oggetti d'arte svolto a Venezia dal celebre antiquario Antonio Sanquirico <sup>(67)</sup>, quella di Maffei e dell'inseparabile socio amico Gazzoletti fu una ricognizione in prima persona, appassionata e avventurosa. Dai resoconti, rimasti tra le pagine del loro epistolario, il loro interesse all'oggetto, ormai scevro dalle vecchie istanze antiquarie, quali ancora nutrono letterati come Manzoni o Cesare Morbio <sup>(68)</sup>, risulta tutto incentrato sui valori storico evocativi e, perché no, proprio sulla qualità. Tale è il tono del dettagliato resoconto inviato da Gazzoletti, allora a Rovereto, all'amico il 15 maggio 1837:

«Potete credere, che mia principale cura nei pochi giorni, in cui la mia salute me lo concesse, fu di compiacervi, andando a caccia di anticaglie in questi paesi, che sono tutti un'anticaglia, almeno nel nostro senso. Ed eccovi in breve le poche scoperte, che sinora mi riuscì di fare.

Come costì vi accennai, la miglior cosa di questo genere, che io sia a portata di procurarvi è il piccolo cassabanco di casa Negri, di cui vi acchiudo il disegno in grandezza vera, abbozzato da me, che di disegno non apparai nemmeno i primi elementi, ma che in questo caso l'amicizia ha fatto quasi pittore, come altra volta narrasi dell'amore. Ritenete però, che da questo informe schizzo non potreste formarvi neppure una lontana idea del merito di quest'opera, dono un tempo di non so quale elettore di Baviera ad una sua amica, da cui pervenne mediante la famiglia d'Arco in mio bisavolo, che lo comperò anche egli da una fallita bella d'un Sig. Conte. Il corpo è d'argento dorato: sono poi d'oro massiccio le sette statuette, che la adornano, i festoni a basso e sulle faccie laterali d'una squisita precisione e bellezza, le due medaglie laterali ed altro. Il genietto sulla sommità siede sur una grossissima perla, 128 piccoli diamanti, 11 grossi smeraldi, 32 minori, un'agata nel mezzo ed altre pietre e smalti fregiano il nobile lavoro, che può venire

<sup>(65)</sup> Boito 1866.

<sup>(66)</sup> Mottola Molfino 1982, pp. 17-18.

<sup>(67)</sup> Perry 1982.

<sup>(68)</sup> Bori 1915, pp. 4-5.



sciolto nelle sue più minute parti, e presenta una quantità di ripostigli e segreti. La famiglia Negri, dietro mia insinuazione, sarebbe disposta a permutarlo con argento lavorato, e ritengo che non esigerà mica un prezzo d'affezione [...] Avvi pure in Arco un trionfo per bottiglie d'olio ed aceto, lavoro antico d'argento con statuette, e che verrebbe ceduto per pochi fiorini, v'hanno i quattro figurini d'avorio e d'ebano rappresentanti quattro cenciosi suonatori, che altra volta v'accennai; due uccelli di porcellana di grandezza naturale, due vasi pure di porcellana, una lampada, non so se di cristallo di monte ecc.

Devo però avvertirti che queste cose, o non si trovano nel miglior stato, o non so se posseggano abbastanza merito, per rendersi degne della vostra scelta» <sup>(69)</sup>.

La risposta di Maffei, il 31 dello stesso mese, illumina con sapiente squarcio un costume ed un giro collezionistico, ormai di tutto rispetto, in cui il poeta è ascoltato intermediario e consigliere:

«Poi vi ringrazio del fastidio che avete durato e durate nel cercarmi dei rococò. La descrizione del picciolo cofano è assai lusinghiera ma mi spaventa la sua ricchezza e mi fa ripetere col Berni "A me molto piacevano i cavalli, Ma modo non avea da comperalli". Qui v'hanno però dei rococomani con borse pesanti più che non è la mia, e se il vostro signor parente volesse privarsene troverei facilmente chi ne farebbe l'acquisto.

Se le figurette d'avorio e d'ebano e gli uccelli di porcellana, purché siano a colori, si potessero comperare a buon patto, mi sarebbe caro d'averli» <sup>(70)</sup>.

La matrice letteraria, il cui riferimento era soprattutto la grande narrativa straniera, Scott e Balzac in prima linea, di questa rinnovata fortuna collezionistica delle arti minori, trova una sua conferma nell'interesse concreto loro riservato appunto da uomini di lettere come Maffei, Gazzoletti o il Cabianca, cui Andrea si rivolge per ricerche in ambito veneto. Interessante è la richiesta avanzata il 5 dicembre del 1838:

«Ho mandato il tuo bel liuto al restauratore Raimondi; né tralascierò cure ed impegni per esitarlo. Attendo qualche cenno sulle porcellane della China del conte Selvatico. Se il prezzo fosse modico potrei farne io stesso l'acquisto» <sup>(71)</sup>.

Una lettera successiva, del 4 aprile 1839, ci rivela con molta vivacità le tendenze, le predilezioni, la tecnica degli scambi proprie del collezionismo contemporaneo:

«Ora vengo al liuto. Sai che mi hai fatto impazzire per questo tuo liuto? Io l'offersi a tutti i raccoglitori di cose antiche e tutti l'ammirano senza farne l'acquisto. I *Rococò* sono carissimi ma quando servono all'uso di abbellimento delle sale. D'uno strumento non sanno che farne. Tuttavia troverei d'esitarlo a queste condizioni: A) Colla permuta di una pendula antica, assai bella, di tartaruga intarsiata in metallo e guarnita di bronzi dorati, o come dicono *en bouille*, e ch'io giudicherei

<sup>(69)</sup> Brol 1937, p. 3.

<sup>(70)</sup> Brol 1935, p. 6.

<sup>(71)</sup> Ventura 1907, p. 259.

del valore di 10 o 14 zecchini. B) Colla permuta di due bellissimi quadretti fiamminghi di Breugel, lodatissimi dall'Hayez così scarso lodatore di quadri antichi. I quadretti sono 4 e il proprietario non vuole scompagnarli. Io ne sono da molto tempo innamorato, ma il mio poetico borsellino non mi consente di estrarne 37 zecchini per acquistarli tutti. Ora se ti piacesse il baratto per 2 (e a te lascierei la libera scelta sui 4) mi terrei gli altri, esborsando al proprietario gli altri 18 1/2. C) Un amico mio possessore d'una anticaglia che mi piace sarebbe disposto a cangiarla col tuo liuto. L'anticaglia fu comprata per 12 zecchini e questa somma non mi sarebbe d'incomodo l'isborsarla ma temo a ragione che tu la trovi troppo misera cosa. Scrivimi presto la tua risoluzione, e dove nessuna delle mie proposte ti piaccia ti spedirò il liuto. S'io non fossi amoroso dei bellissimi Breughel ti consiglierai d'accettare la seconda. Questi almeno non saranno soggetti alla moda, e passata la mania del barocco avranno sempre un gran pregio»<sup>(72)</sup>.

Anticaglie e *rococò*, «mania del barocco». Già i termini utilizzati denotano confini molto labili tra la destinazione collezionistica e la funzione d'arredo, tra le istanze della ricerca storica e i capricci della moda. L'uso decorativo, che faceva lievitare pericolosamente, per la borsa dell'amatore colto, i prezzi, favorendone però anche la circolazione, degli oggetti d'arte, rientrava nel ritorno, dopo la castigatezza degli interni neoclassici, ad un gusto neosettecentesco e storico dell'arredamento. Una pratica che, ignorata dalla letteratura artistica più accreditata, trovava udienza nelle pagine dei romanzi o nella pubblicistica più legata all'attualità, come il milanese «Corriere delle Dame», soprattutto in quello scorcio di anni Trenta, che videro impegnato nella redazione del popolarissimo foglio anche Carlo Tenca. Numerosi vi sono i resoconti sugli ambienti dell'epoca, nei quali era appunto previsto l'accumulo, su appositi mobili, degli oggetti più disparati:

«Sopra la tavoletta si trovano qua e là capricci di stile analogo, torselli sotto copertine bianche ricamate e adorne di trine, *ménagères* di raso operato, cofanetti d'avorio o d'argento lavorato, molte scatolette del Giappone, oppure di legno di Spa, di *palissandre* incrostato, e forzieruzzi di Boulle, saliti ormai in tanta voga».

O ancora si consigliava di collocare

«negli angoli delle sale delle *étagères* (che noi tradurremo scaffali) formate di legno a tarsia di forma rotonda. Se ne pongono pure ai lati del camino, e in questo caso son strette, piuttosto alte, ed offrono allo sguardo tavolette, sulle quali sta una curiosità, un album, una scultura, un vaso della Cina, o simili. Il legno di *palissandre* incrostato è moltissimo adoperato a tal uso».

Lo stesso eclettico assemblamento determinava la scelta dei mobili, improntata al più disinvolto storicismo:

«Avvi oltracciò una moda che sembra convenire ai gusti leggeri e variati dei *fashionables*, vo' dire l'uso dei mobili così detti *depareillés*, cioè scompagnati, introdotti in tutte le sale sotto mille forme diverse.

<sup>(72)</sup> Ventura 1907, pp. 263-64.



Le seggiole in particolare offrono una specie di museo di tutte le età, di tutti i costumi: sono di quercia nera, di legno dorato o dipinto, a damasco, a lampasso, a vecchia tapezzeria. Alcune hanno coperture che sembrano tolte agli appartamenti di Gabriella D'Estrée».

Un gusto che segnò la predilezione, sia nei pezzi antichi che nelle numerose traduzioni contemporanee, per i mobili intarsiati, per le audaci soluzioni tecniche dell'ebanisteria:

«Fra tutto questo vecchiume, non v'ha cosa che sia maggiormente ricercata di tutto ciò che può ricordare gli armarj o tavole o biblioteche di *Boulle*. Ella è una vera grazia del cielo il potersi procurare oggidì un tavolino di legno nero lavorato a dorature, prova sicura che la sua origine è de' tempi di *Boulle*! Comprendesi per tal guisa, che dopo cotesto volo retrogrado della moda, più non si tratta a' di nostri della fredda e monotona regolarità delle sale, quali si ammiravano ancora dieci anni addietro» <sup>(73)</sup>.

L'invasione di questo, che venne definito con felice sintesi «lusso storico», finiva con il travolgere sotto un'impressionante valanga di contraffazioni gli oggetti autentici, condizionandone scelta ed interpretazione:

«Sono sparse nella camera seggiole scanellate e scolpite, con leggiadri scabelletti di legno odoroso. Una macchinetta per filare il lino, un avorio incrustato d'oro e così via, eccovi i più leggiadri oggetti di codesto picciol soggiorno che i galanti chiamano *clos de Paradis*.

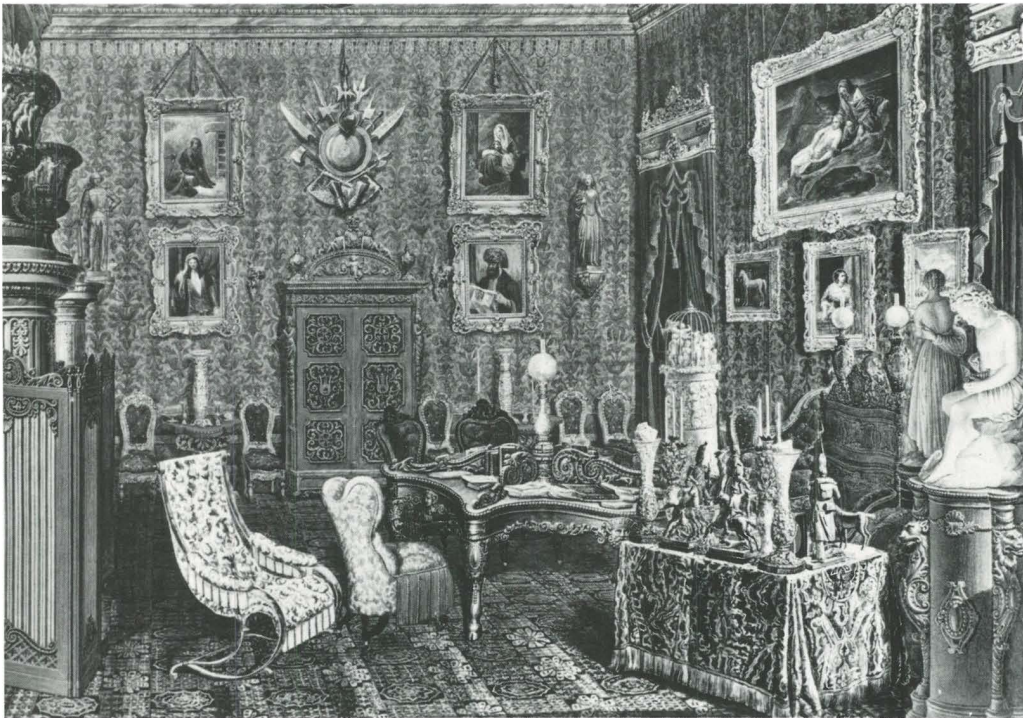
Per poco poi che vi piaccia, Leggitrici amabilissime, di dare ai vostri appartamenti l'aspetto antico del tempo dei rococò, o di ammobigliare una stanza compiuta secondo la moda dei secoli trascorsi, non avete che ricorrere ai magnifici magazzini di Mombro di Parigi, dove troverete nel loro stile il più esatto tutti gli oggetti dei tempi che vorrete far rivivere per imitare il buon genere, il quale ormai d'altro non si pasce che di antico, di lusso storico, di sculture, di incrustazioni, e così via» <sup>(74)</sup>.

La II rubrica dell'*Inventario* della collezione Maffei, intitolata «Mobili antichi, avori, marmi figurati, porcellane, scatole», denuncia la piena disponibilità del poeta alle suggestioni del «lusso storico», quale si era andato diffondendo a Milano tra gli anni Trenta e Quaranta e quale appariva, ad un testimone impegnato ed estraneo all'ambiente, come Costanza d'Azeglio, cattivo ed incomprensibile costume. Comunque la riprovazione della nobildonna, espressa nei suoi *Souvenirs historiques* alla data del suo soggiorno milanese del luglio 1843, diviene uno spaccato, per noi preziosissimo, del *milieu*, di cui Maffei, arbitro e consulente ascoltato, aveva determinato scelte ed orientato le predilezioni. Ricordava la d'Azeglio:

«J'ai vu l'appartement Samoyloff, celui de M<sup>me</sup> Poldi, de M<sup>me</sup> Seufferheld et un nouveau que l'on confectionne au palais Belgioioso, je ne sais pour qui, vu la manière dont le prince et la princesse s'arrangent. Le luxe est vraiment *smodato* dans cette ville. La vieille duchesse

<sup>(73)</sup> «Corriere delle Dame» 1835, pp. 422-23.

<sup>(74)</sup> «Corriere delle Dame» 1840, p. 395.



G. Bramati, *Interni di casa Litta*, 1850 ca.





Visconti vient de décorer un salon qui lui coûte 120 mille francs. Mais je n'ai pu le voir, ainsi que le palais Archinto qui me semble devoir être le *nec plus ultra*.

La comtesse Samoyloff vient d'acheter un hôtel à Paris, qu'elle fait abbatre et rebâtir. On croit donc qu'elle abandonnera Milan, où pourtant elle fait des changements de décorations. Elle a une grande galerie où elle a établi une montagne russe. On glisse sur ses pattes. Je n'ais pas bien compris l'agrément de cette opération. Tous les meubles de sa chambre sont gothiques, en bois sculpté, venus de Russie. Le lit et la tenture en velours vert; les rideaux en tulle lame d'or. J'y ai vu les chambranles en bambou pour soutenir les plantes grimpantes. Je présume que c'est ce dont tu m'a parlé. Cela doit être joli quand les fleurs y sont. On imite la Boulle, mais il me semble que l'on en abuse. Ce qui m'a fait impression c'est de trouver partout cinq à six salons de suite, tous meublés richement. Moi qui en ai deux, je craignais d'être indiscrete. M<sup>me</sup> Poldi a des meubles d'une grande richesse en Boulle, en bronzes anciens, et la chambre à coucher en noyer sculpté très severe, mais très appréciable. Les peintres décorateurs sont fort habiles. Il y a un peintre en fleurs que j'aurais bien voulu employer. Si j'avais eu ces beaux appartements, il me faudrait encore un petite chambre toute blanche et où il n'y eût que le nécessaire pour me réfugier. On prend en grippe les inutilités que l'on a toujours sous les yeux».

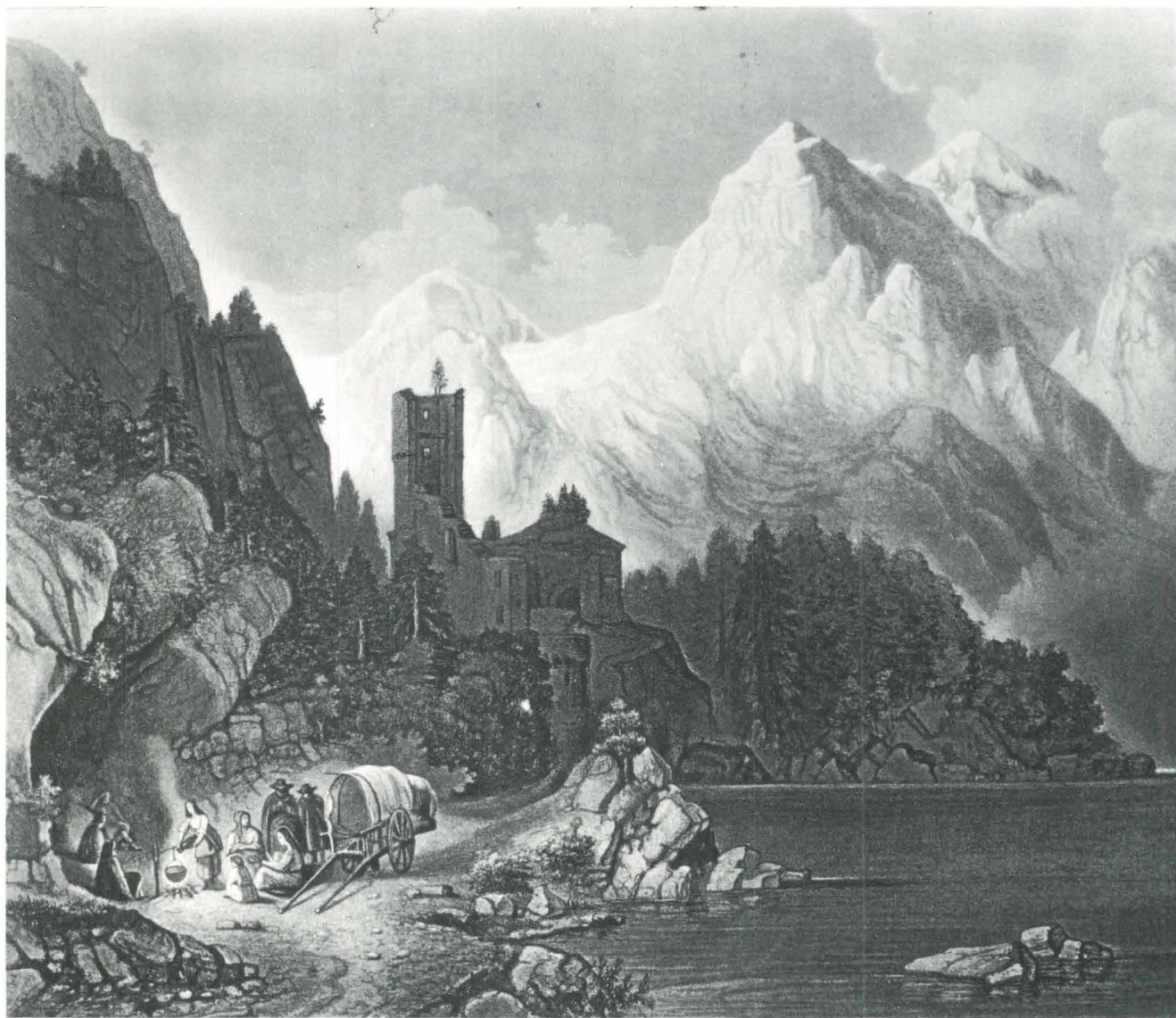
L'allestimento dunque delle collezioni di dipinti antichi e moderni, e della raccolta d'arti minori, realizzato da Maffei nelle sale del Palazzo Fava Carrer a Riva, dovette rispondere, come ci dimostra il tipo d'arredo da lui prescelto e ricordato nell'*Inventario*, a quei criteri storicistici che tanto avevano disgustato la marchesa d'Azeglio e che troveranno nella casa museo Poldi Pezzoli la loro più persuasiva attuazione<sup>(75)</sup>. Ma probabilmente un'idea, la più vicina alla realtà, dell'affollato assemblaggio di dipinti ed oggetti, mobili e decorazioni, che caratterizzò quella che il poeta chiamò, con falsa modestia e civetteria, la propria «capannuccia artistica», ce la danno alcune testimonianze visive contemporanee, come i due preziosi acquerelli di Giuseppe Bramati sugli interni di palazzo Litta in corso di porta Vercellina, ripresi sullo scorcio degli anni Quaranta. Una raccolta quella del conte Giulio Litta, che, per gli artisti prescelti e gli orientamenti di gusto nell'arredo, rivela molti punti di contatto con quella del Maffei<sup>(76)</sup>.

Entrambi testimoni di una civiltà, che celebrerà di lì a non molti anni i suoi fasti pubblici, ma anche il suo tramonto, nelle grandi esposizioni d'arte industriale. Come si rivelerà all'acuta testimonianza del Boito:

«Che un forzierino, ageminato con minuti ornati arabi e con disegni di carte geografiche, sia vecchio e valga più oro di quel che pesi il suo ferro, o sia una ingegnosa falsificazione fatta a Venezia nel primo anno di questo secolo; che un leggìo da chiesa sia bizantino e abbia viaggiato da Costantinopoli a Rodi, da Rodi a Candia, da Candia a Venezia, o

<sup>(75)</sup> Mottola Molino 1982; Zanni 1984.

<sup>(76)</sup> Cf. Hayez 1983, pp. 219, 221. Importante è poi anche il confronto, soprattutto sul piano della predilezione per gli oggetti d'arte, con la raccolta di Giuseppe Bertini (*Impresa di vendite in Italia di Giulio Sambon. Catalogo dei quadri e oggetti d'arte del fu Prof. Giuseppe Bertini ex-direttore della R. Accademia di Belle Arti di Milano*, Milano 1899).



J. Lange, *Paesaggio*, 1850



sia opera del XIV secolo e di fattura francese; che una *Pace* sia proprio la *Pace* di Maso Finiguerra descritta dal Vasari, o sia del Caradosso, o non sia né di questo né di quello; che un tal *Punto* di Burano appartenesse a Marino Faliero, e una tal ciabatta al papa Giulio II; che certa chiavetta del Medio Evo sembri la chiavetta di un baule moderno, o certi bronzi etruschi paiano fusi in questi anni ci importa poco davvero. Rispettiamo la patina, la ruggine, le ossidazioni d'ogni specie, le screpolature, le ammaccature, le smussature; vogliamo credere alle rughe e ai battesimi: ci basta per oggi nella storia la verosimiglianza, nell'arte lo stile» <sup>(77)</sup>.

### Maffei per il confronto tra arte italiana e arte tedesca

Gli anni di formazione presso lo zio Giuseppe, consigliere alla corte bavarese, e poi ripetuti soggiorni a Monaco, uniti all'infaticabile attività di traduttore e divulgatore, fecero del Maffei un acuto conoscitore anche delle vicende figurative tedesche.

Mediatore tra Hayez ed i suoi numerosi committenti d'oltralpe, fu lui a consigliare all'artista il fondamentale viaggio del 1837 a Vienna e Monaco, così come sostenne la presenza di artisti tedeschi, quali il ritrattista e pittore di genere Amerling ed il paesista Lange <sup>(78)</sup> [che conoscerà poi nel circolo artistico di casa Negroni nel 1856 <sup>(79)</sup>], alle esposizioni annuali di Brera. O si spingerà ancora più in là della promozione critica, quando, nella sua trasferta monacense del 1855 rivolgerà la sua concreta attenzione verso Ferdinand Piloty, avvertendone l'amico Vincenzo de Lutti:

«Ho fatto acquisto di un bel quadretto di genere del Piloty, uno dei migliori artisti di Monaco, e lo mandai all'esposizione di Milano. Questi pittori sono cari ma cari due volte. Qual diversità fra i nostri! Il Piloty è forse il solo che non metta sopra ogni cosa il guadagno» <sup>(80)</sup>.

Sono scelte in cui il Maffei non appare isolato, ma in linea con quanto andava accadendo soprattutto nell'ambito delle esposizioni della Società Promotrice di Trieste <sup>(81)</sup>, od in certi rilevanti episodi di collezionismo, come quello del conte veronese Giacomo Franco, i cui interessi spesso coincidono con quelli del poeta, e proprio nel caso specifico del favore accordato ad artisti come Lange e Piloty <sup>(82)</sup>.

I rapporti di familiarità con la casa reale di Baviera, ospitato dal duca Massimiliano presso il castello di Garathshausen nel lago di Staremburg nel 1849 <sup>(83)</sup>, ed a sua volta ospite e guida di diversi membri della famiglia Wittelsbach a Riva nel 1852 e 1853 <sup>(84)</sup>, ebbero certamente a favorirne, da una posizione privilegiata, la conoscenza diretta degli enormi progressi, che, in tutti i versanti dell'attività figurativa, erano stati determinati dalla politica culturale di re Ludwig I. In un sonetto Maffei ne celebrò i profondi legami con l'Italia e l'amore per le arti, che ne avevano poi favorito la decisione di rinunciare al

<sup>(77)</sup> Boito 1877, pp. 237-38.

<sup>(78)</sup> *Inventario*, n.9. La fortuna milanese del Lange è confermata dalla riproduzione dei suoi dipinti nell'*Album* e nelle *Gemme* (cf. agli anni 1852, 1853), e dall'acquisto di un suo grande paesaggio, molto simile a quelli posseduti dal Maffei, da parte di Hayez nel 1851 (Hayez 1983, p. 243).

<sup>(79)</sup> Lettera di Maffei a Clara de Lutti del 28/4/1856.

<sup>(80)</sup> Lettera a Vincenzo de Lutti da Monaco del 27/7/1855. Così il 20 luglio aveva scritto ad Hayez: «Questo valoroso pittore di paesi Schleich manda un suo dipinto alla esposizione di Milano, e non sapendo un acca d'italiano desidera che lo raccomandi, perché sia posto in buona luce ecc., ciò che tu faresti senza altre raccomandazioni per puro amore dell'arte» (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense).

<sup>(81)</sup> Cf. Levi 1985, pp. 260-62.

<sup>(82)</sup> Cf. Marinelli 1986, p. 39.

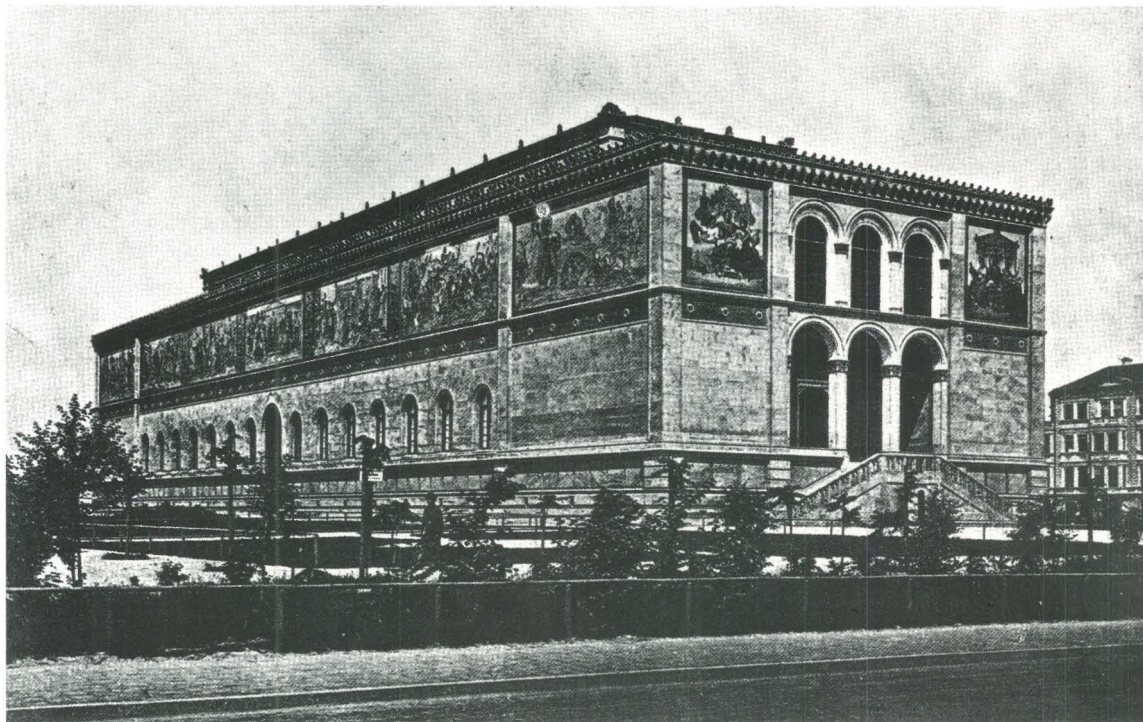
<sup>(83)</sup> Ventura 1907, pp. 296-97.

<sup>(84)</sup> Brol 1935, pp. 27, 33.

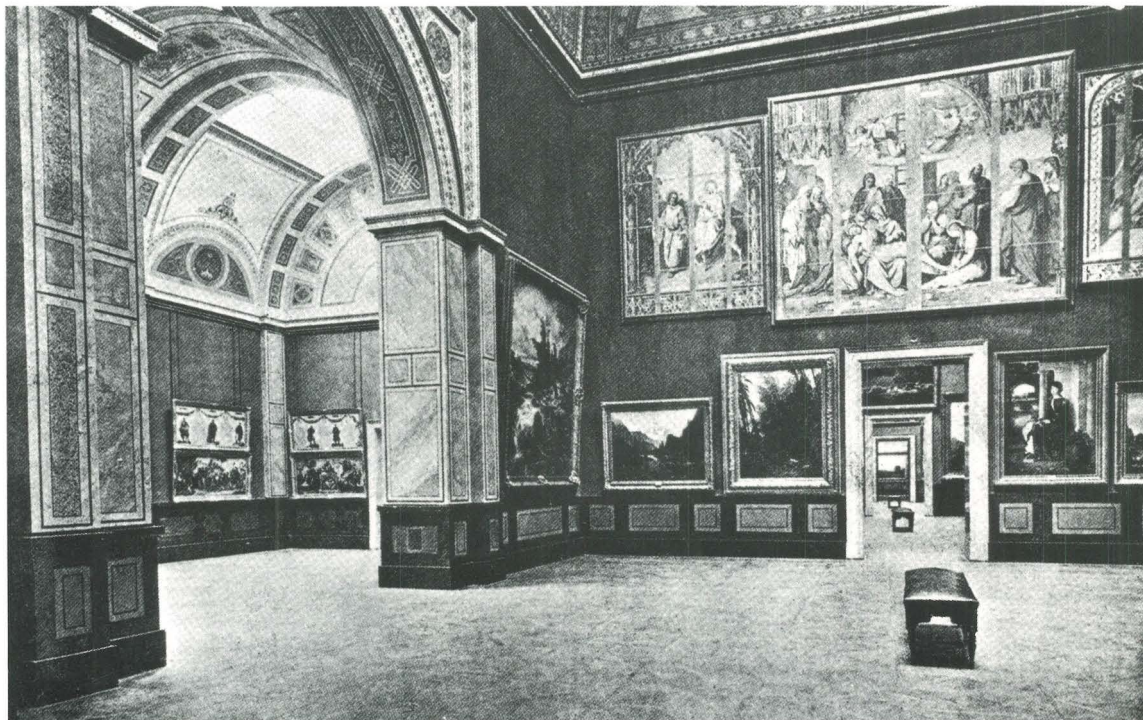


L. Schorn von Carolsfeld, *Ludwig I richiama gli artisti tedeschi da Roma*, 1850





Vedute della Neue Pinakothek a Monaco (distrutta)







W. von Kaulbach, *Distruzione del tempio di Gerusalemme*, 1846 e *Ludwig I e gli artisti*, 1856





trono <sup>(85)</sup>. Comunque il riconoscimento del primato monacense, nel vivacissimo panorama artistico tedesco contemporaneo, derivava anche dall'analisi che, sul piano della letteratura artistica, era stata tracciata da Hippolyte Fortoul nel suo importante volume *De l'art en Allemagne*, edito a Parigi nel 1842. Un testo fondamentale, le cui tesi saranno ampiamente dibattute in Italia <sup>(86)</sup>, e le cui conclusioni sul modello bavarese verranno riprese ed approfondite dal Selvatico nelle sue lettere *Dell'arte moderna a Monaco e a Dusseldorf*, dedicate a Giuseppe Jappelli, Michele Ridolfi, Tommaso Minardi e pubblicate nel 1845 sulla «Rivista Europea».

Questa linea di confronto tra arte tedesca ed arte italiana, che avrà più decisivi esiti critici nella seconda metà del secolo con gli interventi di Camillo Boito <sup>(87)</sup>, Tullo Massarani <sup>(88)</sup> ed Alberto Rondani <sup>(89)</sup>, trovò allora in Maffei [e nei letterati della sua cerchia, come il Gazzolletti <sup>(90)</sup>] un autorevole sostenitore. Autorevolezza che gli derivava dalla sua conoscenza concreta ed aggiornata d'un ambiente artistico, in cui la sua voce doveva pur essere ascoltata, se, nel 1851, comunica ad Hayez di poter presentare «con orgoglio alla esposizione di Monaco i tuoi dipinti, e saranno la più bella e gloriosa risposta a chi ci crede addormentati all'ombra di antichi allori. Nell'arte almeno noi teniamo lo scettro, ed ora che è caduto nelle tue mani gli stranieri non potranno strapparcelo» <sup>(91)</sup>.

La sua convinzione di un primato italiano, confidata essenzialmente sull'eccellenza della pittura storica di Hayez e sul grande magistero plastico del Vela, lo porta a ribadire la necessità di doversi misurare in ambito internazionale, soprattutto sul terreno privilegiato delle grandi esposizioni universali. La prima grande occasione è quella del 1855 a Parigi, cui si recò da Monaco, come annunciava ad Hayez, certamente interessato ad avere dall'amico un competente resoconto sugli echi suscitati dalla propria partecipazione. Ma il Maffei sembra già volerlo preparare ad un'inevitabile delusione, da cui non poteva che uscirne rafforzato il proprio convincimento che un vero dialogo poteva essere portato avanti con i tedeschi, e non già con la Francia:

«Come vedi sono a Monaco e ci starò tutto il mese di Luglio, poi, null'altro accadendo, farò una corsa a Parigi per vedervi quella gran mostra, di cui parla l'Europa; e dico una corsa, perché la non interrotta strada di ferro conduce in 26 ore da qui a Parigi. Tu già conosci a Monaco le sue cose. Nondimeno dall'epoca che tu vi fosti a questa parte, l'arte vi ha fatto non pochi progressi. Vi furono intraprese bellissime fabbriche, fra le quali la Chiesa di S. Bonifacio e la nuova Pinacoteca. Quest'ultima raccoglie quanto di buono ha creato il pennello alemanno, e vi arrivano ancora dipinti di artisti inglesi, francesi, belgi e olandesi, ma in minor numero dei primi. Gli italiani mancano, se ne toglie due o tre nomi conosciuti e un quadro del Migliara non certo tra suoi migliori. Il poco amore de' nostri per mandare l'opre loro a questa biennale esposizione fece sì che l'arte italiana non sia, come

<sup>(85)</sup> Maffei 1858, p. 10; 1869, p. 113.

<sup>(86)</sup> Defendi 1846.

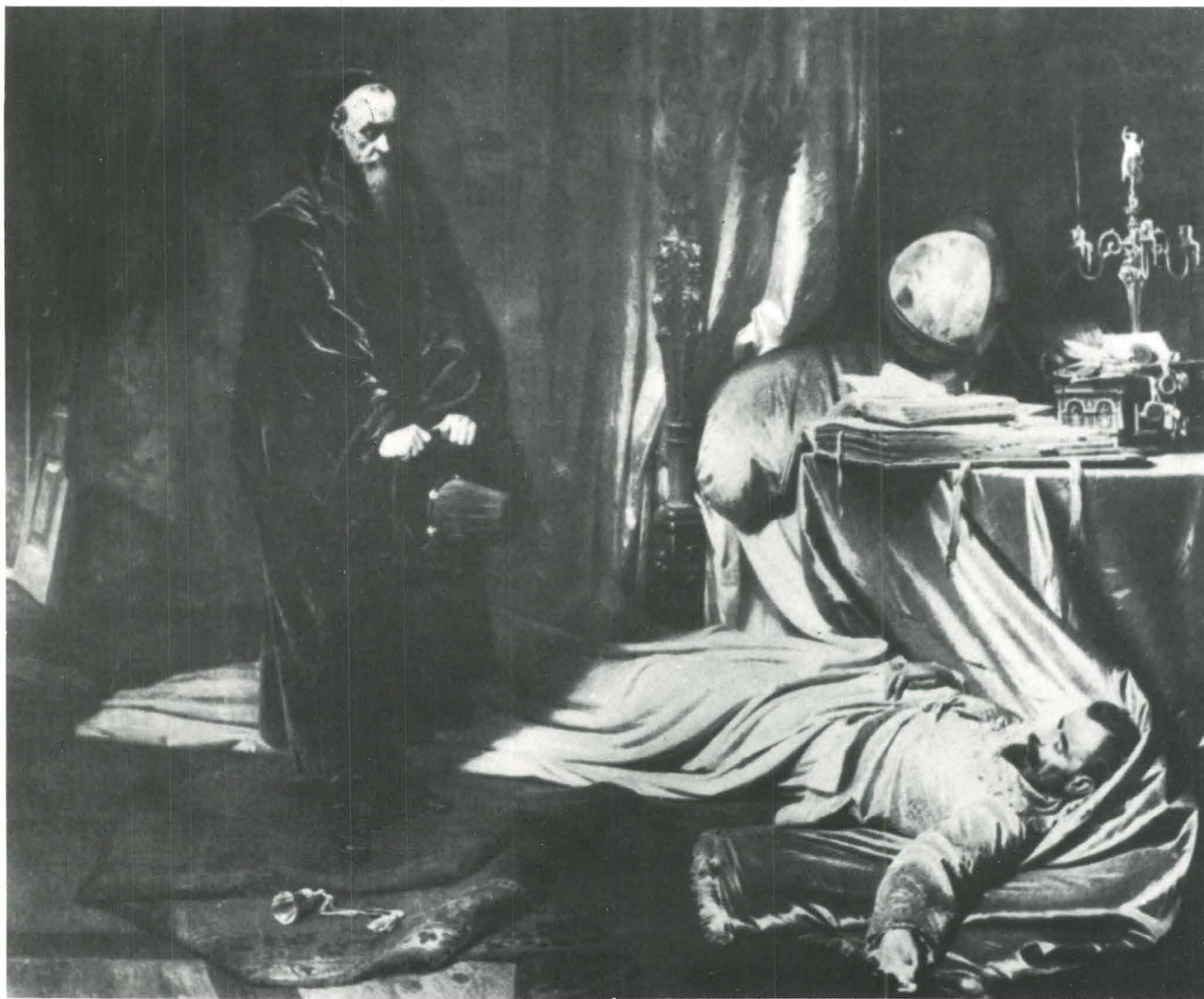
<sup>(87)</sup> Boito 1867.

<sup>(88)</sup> Massarani 1873, pp. 341-511; Massarani 1910, pp. 1-97.

<sup>(89)</sup> Rondani 1880, pp. 221-329; Bosselli 1913.

<sup>(90)</sup> Majnoni 1894.

<sup>(91)</sup> Hayez 1890, p. 151.



C. T. von Piloty, *L'astrologo Seni davanti al cadavere di Wallenstein*, 1855



dovrebbe, rappresentata in una pinacoteca, fin'ora unica in Europa, la quale non raduna che i soli lavori artistici del nostro secolo. Essi dovrebbero giudicarli e apprezzarli con più giustizia che da' francesi, i quali non trovano né bello, né buono tutto quello che nasce e che si fa fuori del loro paese...» <sup>(92)</sup>.

Così, alla fine dell'anno, rientrato a Riva da Parigi, il poeta può fare a Vela un più concreto resoconto della sua esperienza alla grande rassegna parigina, delineando un bilancio assai fazioso, ma estremamente significativo per capire gli umori della nostra cultura, del panorama artistico francese:

«Nella scultura son pure agli Italiani ma alle altre nazioni inferiori; nella pittura cercano il grande effetto a spese del vero, e nel vedere i loro dipinti parmi leggere i loro romanzi, cioè una perpetua osservazione o contraffazione del naturale. Nessuna meraviglia delle loro sentenze e del loro disprezzo massimamente per noi. Essi poi non istimano che se medesimi, e se, qualora si eccettui La Roche (sic) il quale nella composizione è forse il primo pittore d'Europa, il loro Ingres, il loro De-la-croix, tanto esaltati, cedono, a mio parere, al mirabile pennello del nostro Hayez, che non si degnarono neppure di nominare» <sup>(93)</sup>.

Questo riconoscimento della pittura storica, nella linea più tradizionale, ormai in quegli anni, tracciata da Hayez e Delaroche, lo portava quindi ad una lettura, anche della pittura tedesca contemporanea, tutta sbilanciata in favore dei generi minori. Lo conferma una lettera, sempre del 1855, a Francesca de Lutti:

«Immutabile però sarò sempre in questo, che l'arte nostra (dato che la pittura storica tocchi il sommo di essa) è di gran tratta superiore alla tedesca: nel paese siamo inferiori, anzi scolaruzzi al paragone di valenti maestri. Ella conosce gli eccellenti quadri del Lange. Se vedesse quelli del Rottmann (morto sciaguratamente due anni or sono) le piacerebbero assai meno. Il re Luigi li ha tutti raccolti a gran prezzo dai professori, e collocati in una rotonda colla luce che dall'alto li ferisce, mentre lo spettatore è costretto di istarsene sotto una volta bassa per ammirarli; e questa specie di camera oscura produce sui dipinti un tale effetto da scambiarli col vero. In questo genere non può vedersi cosa più bella. Altri valenti paesisti possono gareggiare col Lange, ma non superarlo. La pittura di genere vi è pur trattata da molti e molto bene, e la nuova Pinacoteca degli artisti viventi vi è zeppa; ma in questo genere se non in numero in valore almeno possiamo gareggiare con essi».

Confronto quest'ultimo, tra la pittura di genere italiana e quella tedesca, che appariva piuttosto pertinente e veniva precisato nella lettera del 20 luglio del 1855 ad Hayez:

«La pittura così detta di costume o di genere è pure trattata maestrevolmente e con molta verità, ma con un pennello troppo minuto e voglioso di finir troppo. I dipinti del Flügger sono tuttavia da eccettuarsi, in cui la libertà del pennello e l'effetto del chiaro-scuro sono

<sup>(92)</sup> Lettera da Monaco del 20/7/1855 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense).

<sup>(93)</sup> BB, AN-13, BD.8.

lodevoli. I nostri fratelli Induno però non gli starebbero certamente alle spalle».

Ma il vero interesse del poeta va a quello che è ancora il grande genere popolare, di comunicazione, cioè la pittura storica, che nei monumentali quadri della scuola di Monaco, in gran parte già disponibili ad una perpetua fruizione pubblica negli straordinari spazi della Nuova Pinacoteca, andava allora toccando i vertici della sua splendida parabola. Maffei se pur affascinato, rimane comunque perplesso di fronte ai complicati meccanismi allegorici e al violento espressionismo delle grandiose macchine storiche di Hess, Schorn, Cornelius, Kaulbach. Riuscendogli invece più comprensibile la più distesa narrazione di Karl Theodor von Piloty, che più si ricollegava a quell'universo letterario romantico, del quale Maffei era stato l'impareggiabile divulgatore. L'interlocutore, molto interessato, è sempre Hayez:

«Pietro Hess lo Schorn ed il Kaulbach sono i campioni della pittura storica. Dell'Hess, come di Cornelio, non ti parlo perché ne devi aver vedute le pitture. Il Kaulbach deve mettersi in cima agli altri, è disegnatore e compositore valente, ma parmi uscire dai limiti dell'arte: i suoi concetti, quasi metafisici, che per intenderli è d'uopo leggere un libro, non possono produrre nello spettatore quell'effetto, quella commozione istantanea che parmi il supremo scopo dell'arte; e la tanto decantata Gerusalemme<sup>(94)</sup> è un complesso di avvenimenti, de' quali ciascuno potrebbe essere un quadro distinto, un complesso mancante d'una idea unitaria, ove lo sguardo cerca invano un protagonista o un assieme principale al quale si colleghino tante tumultuose figure. Aggiungi poi la mancanza del colore: difetto che avrai pure osservato nel Cornelio e nell'Hess, dello Schorn non vidi che il gran quadro del diluvio: ed è cosa sorprendente i riscontri che vi si trovano col diluvio del nostro Bellosio, ma ben lontano dall'effetto del dipinto italiano. Le figure vi sono troppo affollate ed esagerati i loro movimenti, né il colore supera certo i quadri del Kaulbach e dell'Hess. Gli altri sono inferiori a questi. Fra i giovani Carlo Piloty ha dato dei bellissimi saggi, l'ultimo suo quadro *L'astrologo Seni dinanzi al cadavere di Wallenstein*<sup>(95)</sup>, figure di un vero grandioso, è un quadro che porrei sopra a molti de' vecchi. La verità, l'espressione, il disegno e la forza del colore sono notabili, e credo certo che a te pure piacerebbe, amante come sei del semplice e del vero, ed abborrente dal contorto e dall'esagerato».

Resterà allora da verificare, a parte il caso di Hayez, in quali direzioni il dibattito, da Maffei così strenuamente sostenuto, tra arte tedesca ed arte italiana diede i suoi frutti. Una vicenda, che, comunque, negli ultimi anni dell'esistenza del poeta, appariva ormai da archiviare. L'ultimo viaggio a Monaco nel 1869, un'ultima visita all'esposizione universale, fu una desolata conferma, di cui fece amaro resoconto all'amico Vincenzo de Lutti:

«Oggi [...] corsi le numerose sale della Esposizione; ma le mie

<sup>(94)</sup> La *Distruzione del tempio di Gerusalemme* (1846) del Kaulbach alla Neue Pinakothek di Monaco.

<sup>(95)</sup> Il grande dipinto del 1855, anch'esso presso la Pinacoteca monacense.



speranze furono in gran parte tradite; non trovai nell'arte di tante nazioni espositrici il vantato progresso: il gran genere, che è lo storico, è vanificato; quadretti alla fiamminga e paesaggi. Anche la statuaria declina; tuttavia noi italiani teniamo ancora la cima: tu sai poi che né statue, né pitture de' nostri migliori qui non si veggono. Vi ammirai la sola Frine del Bergonzoli, e la Bianca Cappello dell'Appiani. Del Barabino, del Bellucci, del Bertini, dell'Albano, del Dupré nulla; fino il Piloty di qui e il Makart di Vienna non esposero» <sup>(96)</sup>.

FERNANDO MAZZOCCA

## Le disposizioni testamentarie di Andrea Maffei e l'Inventario della collezione

Con il testamento del 10 luglio 1856, successivamente confermato e modificato solo nei legati particolari, Andrea Maffei legava nella sua quasi totalità la propria cospicua raccolta d'arte alla famiglia de Lutti, di cui era stato per tanto tempo ospite ed unito da una fitta rete di relazioni intime e familiari.

Le disposizioni furono molto chiare e ponevano degli obblighi puramente morali ai beneficiari, sulla tutela e la conservazione del prezioso lascito:

«La mia collezione di capi d'arte cioè i dipinti antichi e moderni, disegni, avori, bronzi, marmi figurati, mobili antichi d'ogni foggia, porcellane della China e della Sassonia, scatole antiche, stipi in tarsia, in avorio, in pietre dure, cassoni in tartaruga, in bronzo, pendule in tartaruga con tarsi etc. tutta questa collezione, dico che porterà il mio nome sia di proprietà della Nobile famiglia Lutti nella ferma speranza che né il Cav. Vincenzo, né verun altro della sua famiglia vorrà farne cessione, né tampoco alienarla, o scemarla di capi d'arte, e d'altro oggetto, nonché trasportarla fuori del distretto di Riva».

Solo in caso d'un rifiuto dell'eredità da parte di Vincenzo de Lutti, o dei discendenti, la raccolta sarebbe passata in proprietà della città di Riva. Rimaneva comunque un imperativo culturale, per cui il Maffei si diceva sicuro che l'«Esimia famiglia [...] fiore di cortesia si compiacerà di ammetterne gli amatori dell'arte».

Con le rettifiche del 10 gennaio 1869 il Maffei ribadiva sostanzialmente le sue volontà, precisando solo il passaggio del beneficio in favore della città anche nel caso, oltre quello del rifiuto, dell'estinzione della linea maschile della famiglia de Lutti. Sottolineando però come non intendesse: «... con questo che il Municipio della città prenda nota delle cose da me lasciate a quella nobile ed amica famiglia, e

<sup>(96)</sup> Lettera da Monaco del 5/8/1879.

menomamente se ne ingerisca quando pure essa famiglia credesse di trasportare altrove in campagna o in altri suoi possedimenti alcuno di quegli oggetti od anche tutti giacché quel mio desiderio non è condizione del dono».

Comunque le trasparenti preoccupazioni del poeta per l'integrità e la possibile fruizione pubblica della raccolta, dovettero suggerire, dopo la morte del Maffei, a Vincenzo de Lutti un atto, «inspirato (come affermerà la controparte) da un sentimento di somma delicatezza» e sicuramente dalla volontà di assicurare quanti potevano nutrire dei timori sulle buone volontà dell'erede. Non era da dimenticarsi infatti il non troppo larvato messaggio lasciato dal testatario, che in caso del passaggio della collezione alla città, prescriveva che venisse «apposta in qualche pubblico edificio ed offerta alla dotta curiosità di chi amasse vederla». Così il de Lutti pensò bene che dovesse essere steso da un perito, da lui scelto insieme al Podestà di Riva, un *Inventario* legale dell'intera raccolta, corredato dalla stima di ciascun pezzo.

Questo *Inventario*, anche se sommario nella descrizione, approssimativo nelle attribuzioni (soprattutto dei pezzi antichi), e non comprensivo di molti degli oggetti d'arte, dei disegni e delle stampe, rimane comunque una testimonianza fondamentale sulla consistenza e l'identità della raccolta, da considerarsi ormai sostanzialmente dispersa. Per questo si è ritenuto opportuno darne una trascrizione integrale (seguendo la grafia dell'originale), ed integrandolo con i brani delle disposizioni testamentarie particolari, dove si dà notizie di altre opere, alcune molto importanti, della raccolta, che il Maffei disperse tra gli amici più cari e le Istituzioni a cui si sentiva maggiormente legato (anche in questo caso è stata seguita la grafia dell'originale).

Utile è anche la descrizione della Galleria Maffei di Palazzo Favacarrer, contenuta nella *Guida della città di Riva e de' suoi dintorni* (Salò 1875), così come la descrizione e la menzione di opere, già alienate dal poeta in vita, ricavabili dai documenti e dalla letteratura utilizzati per la ricerca.

Un'estrema, anche se del tutto sommaria, testimonianza sulla raccolta è offerta dall'opuscolo (in parte illustrato), con cui venivano presentate 28 opere di casa de Lutti nella *Mostra d'arte antica dal 1400 al 1800*, organizzata tra il 1 ed il 15 marzo 1970 presso la Galleria d'Arte «Città di Riva».

f.m.

## **Inventario**

### **Rub I Dipinti**

1. Un vecchio studioso di *Conconi* la cui tela alta ct 0.94 e larga cent 0.78 con cornice dorata ... F. 10.



2. Una marina di *Riccardi* 0.59/45 con cornice dorata... F. 5.
3. Ritratto del padre del Maffei in miniatura con cornice di legno 0.14/15... F.5.
4. Altro piccolo quadretto rappresentante un Vulcano 12/10 compresa la cornice nera... F. 1.
5. Tre piccoli quadri *fiamminghi* ognuno della grandezza 16/20 cent rappr. un Ecce Homo, una Baccante, ed un giovane Fiammingo con cornice dorata... F.15.
6. Un altro Vulcano delle stesse dimensioni del precedente... F. 1.
7. Una miniatura rapp. una donna avanti ad uno specchio 15/13 cent con cornice nera... F. 5.
8. Un quadro di *Paravera* rapp.e una riparazione 94/74 cent con cornice dorata... F. 30.
9. Due quadri di *Langhe* rapp.i paesaggi della Baviera 1.10/83 cent con cornice dorata... F.30.
10. Quadro rapp.e una scena amorosa 1.10/80 cent con cornice dorata... F. 15.
11. Quadro rapp.e una deposizione di croce *scuola del Brucciasorci* con cornice nera in tavola 35/30... F. 15.
12. Quadro rapp.e Susanna la Casta 21/29 con cornice dorata... F. 15.
13. Un ritratto di Monti in bronzo 12/12... F. 2.
14. Altro piccolo quadro rapp.e paesaggio con cornice nera 12/12... F. 2.
15. Quadretto rapp.e un battirame con cornice dorata 20/18 cent... F. 4.
16. Piccolo studio di paesaggio con cornice dorata 30/16... F. 2.
17. Un quadro rapp.e Caino e Lucifero 1.34/1 con cornice dorata... F. 20.
18. Due quadri rapp. una marina ed un porto di Lago del *Ferrari* di Verona 1.10/85 con cornice dorata... F. 30.
19. Due quadri rapp.i selvaggina 75/35... F. 10.
20. Due quadretti di natura morta di *Luigi Sacco* 26/33 con cornice dorata... F.3.
21. Paesaggio studio antico 44/32 autore ignoto con cornice dorata... F. 3.
22. Un maestro di scuola 75/61 di *Girolamo Induno*... F. 12.
23. Una povera orante di *Ribossi* 48/0 con cornice dorata... F. 8.
24. Una marina in forma ovale 67/57 di *Canella*... F. 10.

25. Natura viva quadro di autore ignoto 58/70 con cornice dorata... F. 3.
26. Paesaggio studio 56/40 autore ignoto... F. 5.
27. Un'addolorata con Angeli quadro di *Hayez* 1.17/1.80 con cornice dorata... F. 60.
28. Paesaggio di autore ignoto 60/72 con cornice dorata... F. 5.
29. Vaso di fiori 61/41 con cornice dorata... F.5.
30. Un quadretto paesaggio di autore ignoto 30/22... F. 3.
31. Altro quadretto con paesaggio 23/18 con cornice dorata... F. 3.
32. Altro paesaggio 56/41 con cornice dorata... F. 4.
33. Una testa da morto *fiamminga* 38/28... F. 5.
34. Quadretto di genere 25/35... F. 4.
35. La vergine col Bambino copia 31/31 con cornice ovale... F. 3.
36. Una dama nel giardino studio artistico 45/34... F.5.
37. Un crocefisso 42/27 autore ignoto... F. 4.
38. Un bambino che dorme autore ignoto 52/72... F. 6.
39. La sacra famiglia quadretto antico maniera del *Brucciasorci*... F. 6.
40. Un quadretto rap. il martirio con cornice di legno nero 34/26... F. 6.
41. S. Matteo evangelista 33/28 con cornice dorata su piastra di metallo... F. 3.
42. Altro martirio 26/34 con cornice nera... F. 6.
43. Torquato Tasso all'Ospitale dei Pazzi autore *Mazza* 1/0.74 con cornice dorata... F. 15.
44. Camoens all'Ospitale di Lisbona pittore *Mazza* 1.15/0.87 con cornice dorata... F. 15.
45. Lucia e Renzo pittore *Bertini* 1.12/92 con cornice dorata... F. 20.
46. Studio di paesaggio 22/27 autore ignoto... F. 5.
47. Due quadri di natura morta 29/26 di *Sacco* con cornice dorata... F. 8.
48. Due altri quadri di natura morta 27/17 *Sacco*... F. 8.
49. Due ritrattini ovali antichi 11/9 con cornice dorata... F. 4.
50. Due quadri del 600 costumi 34/27 sul rame... F. 12
51. Il Duca di Wallenstein 21/29 con cornice dorata... F. 7.
52. La Io pittore *Schiavoni* 82/1.05... F. 30.
53. Veduta di Riva 52/80... F. 10.



54. Due teste di Studio 36/37... F. 6.
55. Una suonatrice di violino pittore *Zona* 78/64... F. 20.
56. Fuga da un incendio quadro di *Scuri* 1.21/83... F. 30.
57. Un bevitore autore ignoto 22/12... F. 2.
58. Pia de Tolomei 37/33... F. 3.
59. Uccelli morti di *Sacco* 45/30... F. 8.
60. Uccelli morti di *Sacco* 25/32... F. 6.
61. Ritratto di uno Spagnolo 35/47... F. 8.
62. Uccelli morti 35/50... F. 8.
63. Un frate che legge 35/47... F. 3.
64. Suonatori autore ignoto 35/57... F. 5.
65. Barca sul Lago di *Canella* 75/62... F. 10.
66. Un'addolorata – *Reni* ovale 1/76... F. 60.
67. Bestie vive di *Verbochoffen* 72/55 con cornice dorata... F. 50.
68. Una Via di Verona di *Ferrari* 91/69... F. 15.
69. Studio di *Correggio* 30/34 rapp.e Prometeo... F. 50.
70. Una fanciulla in camicia di *Schiavoni* 68/56... F. 10.
71. Una dormiente 1.06/79 con cornice dorata... F. 10.
72. Mosè che consegna le tavole autore ignoto 66/57... F. 5.
73. Due bambini 20/25 su legno... F. 4.
74. Paesaggio di autore ignoto 33/27... F. 5.
75. Un ritratto *fiammingo* 30/45 autore ignoto... F. 8.
76. Un'apoteosi antica pittore *Conconi* forma di semicerchio 1.40/76 con cornice dorata... F. 20.
77. Una baccante pittore *Appiano* 1.10/1.31... F. 10.
78. Un paesaggio autore ignoto 24/21... F. 5.
79. Un ritratto antico sul legno 45/32... F. 8.
80. Due bambini che suonano sul legno 17/23... F. 4.
81. Un paesaggio autore ignoto sul legno 24/32... F. 6.
82. Un pastello rapp. una testa di Bambino *Scuri* 22/27... F. 1.
83. Frutta e fiori autore ignoto 1/0.70... F. 5.
84. Una lettera amorosa del pittore *Scattola* 61/47... F. 7.
85. Testa di un Giovane 20/27... F. 4.
86. La Lombardia e la Venezia quadro di *Zona* 1.16/87... F. 50.
87. Un piccolo paesaggio 50/28 autore ignoto... F. 5.
88. Testa di una giovane bionda 31/40... F. 8.

89. Casa campestre di *Piloti* 57/70... F. 10.
90. Una madonna col bambino *scuola fiorentina* 30/40... F. 20.
91. Una venditrice di frutta di *Franchini* 44/59... F. 15.
92. Nobile veneto studio di *Ribossi* 61/77... F. 8.
93. Una madre col bimbo 26/33 autore ignoto... F. 4.
94. Una Maddalena 41/34... F. 4.
95. Un vecchio 35/47... F. 4.
96. Un paesaggio 25/31... F. 5.
97. Un Cristo orante in cornice nera 32/25 sul rame... F. 2.
98. La testa di un giovane 38/30 autore ignoto... F. 8.
99. Un paesaggio 50/60... F. 4.
100. Un paesaggio 50/60... F. 4.
101. Una bagnante donna romana 26/28... F. 4.
102. Soggetto mitologico 48/57... F. 4.
103. Una penitente *scuola veneta* 81/76... F. 12.
104. Il diluvio universale autore ignoto 85/67... F. 4.
105. L'origine della pittura 82/71 pittore *Guadagnini*... F. 12.
106. Un viandante di autore ignoto 59/41 anzi pittore *Mazza*... F. 6.
107. Una dama di *Pallavera* 88/1.10... F. 20.
108. Un paesaggio 34/56 autore ignoto... F. 6.
109. Altro paesaggio 34/48 Una Chiesa di Venezia... F. 6.
110. Ritratto del senatore Maffei Andrea pittore *Gordigiani* 1.35/1.74... F. 70.
111. Un vecchio russo 65/62 autore ignoto... F. 5.
112. Ritratto di autore ignoto 47/38 rapp. il Duca Vallestén... F. 5.
113. Quadretto rapp.e una battaglia autore ignoto 33/24... F. 4.
114. Studio del pittore *Piazzetta* un giovane 56/44... F. 6.
115. Mezza figura di donna seminuda autore ignoto 70/45... F. 8.
116. Un paesaggio autore *Brugel* 1.08/63... F. 20.
117. La poesia che abbraccia la pittura *scuola bolognese* 92/77... F. 30.
118. Una bambina *scuola fiamminga* 63/44... F. 5.
119. Due giovani napoletani di *Piazzetta* 61/47... F. 8.
120. Una battaglia 32/22 *scuola fiamminga*... F. 4.
121. Ritratto di *scuola Spagnola* 40/34... F. 6.
122. Una miniatura rapp. una figura 7/5... F. 2.



123. Altro piccolo rapp. la musica... F. 3.
124. La congiura dei Pazzi pittore *Puccinelli* con cornice dorata 1.24/90... F. 20.
125. Due ritratti *fiamminghi* 57/43... F. 15.
126. Uccelli morti di *Luigi Sacco* 62/45 due quadri... F. 15.
127. Un pittore turco quadro ovale pittore *Mazza* 44/33... F. 5.
128. Un paesaggio con animali sulla tavola 48/41 autore ignoto... F. 10.
129. Due interni sul legno anzi sul rame 28/32 autore ignoto... F. 10.
130. Due vedute veneziane pittore *Guardi* 31/44... F. 35.
131. Due piccoli quadri fiori e frutta 28/21 ignoto... F. 8.
132. Una fanciulla che medita sul rame 35/26... F. 6.
133. Una testa di studio di *scuola Bolognese* 44/35... F. 20.
134. La meditazione quadro di *Francesco Hayez* 87/1.10... F. 80.
135. Una Brughiera Lombarda pittore *Valentini* 1.04/1.67... F. 50.
136. Una madonna maniera del *Dolci* 25/35 con cornice dorata... F. 10.
137. Dante Allighieri alla visita del convento quadro di *Bertini* 50/40... F. 15.
138. Paesaggio di *Ferrari* 54/39... F. 8.
139. La flagellazione di Cristo *scuola Bolognese* 48/63... F. 15.
140. L'interno di un Istituto del pittore *Marchesi* 51/47... F. 10.
141. Due aquarelli di *Scuri* rapp. le battaglie Franco-Prussiana 69/52... F. 20.
142. Una diposizione dalla croce *scuola bolognese* 63/50... F. 10.
143. Un ritratto con cornice nera 55/40 *scuola fiamminga*... F. 5.
144. Una Venere 53/38... F. 5.
145. Quadro di erbagi, uccelli, e pesci 1.20/1 con cornice dorata... F. 8.
146. Altra diposizione dalla croce sul rame autore ignoto 25/41... F. 4.
147. Quadretto mitologico autore ignoto 28/33... F. 3.
148. Due vecchi che pregano 25/28... F. 4.
149. Una tigre 23/28... F. 2.
150. Tre vecchi alla finestra sul legno cornice nera 24/26... F. 4.
151. Quadro con frutta autore ignoto 70/92... F. 5.
152. Una donna autore ignoto 58/45... F. 8.
153. Giovane donna portante un piccolo vaso 51/61... F. 6.

154. Una madonna col Bambino 85/61 dipinto antico sul legno... F. 20.
155. Una contadina spagnola 80/62 autore ignoto... F. 8.
156. Un pollo, ed un tacchino di *Luigi Sacco* 1.42/98... F. 15.
157. Quadro di decorazioni con erbagi e frutta 1/1.20... F. 4.
158. Una madonna col bambino e Giovanni Batt. *scuola dello Schidone* 72/56 con cornice dorata... F. 30.
159. Altra madonna del 400 *scuola tedesca* con cornice dorata 67/52... F. 10.
160. Due ritrattini *scuola tedesca* 15/12... F. 8.
161. Un quadro di bambini *scuola spagnola* 2.50/1... F. 1.
162. La piazzetta di S. Marco maniera del *Canaletto* 91/71... F. 15.
163. Un filosofo che studia *Rembrandt* 1.15/85 con cornice... F. 20.
164. Un santo che prega 1.15/85... F. 6.
165. S. Girolamo 45/37... F. 6.
166. Un ritratto di *scuola spagnola* 52/41... F. 8.
167. Una madonna con bambini maniera del *Francis* 58/49 sulla tavola... F. 15.
168. Cristo legato alla colonna maniera del *Palma vecchio* 1.97/1.12 con cornice dorata... F. 30.
169. Altro S. Girolamo maniera di *Palma il Giovane* 1.63/1.15... F. 20.
170. Una vergine con Gesù e S. Giovanni Batt. autore ignoto 1.04/86... F. 10.
171. Una vecchia contadina *scuola spagnola* 1.10/76... F. 20.
172. La madonna col bambino e S. GB *Andrea Sarto* 41/50... F. 30.
173. Due teste sul legno con cornice nera *scuola spagnola* 56/48... F. 10.
174. Un martirio maniera di *Tiepolo* 69/39... F. 8.
175. Due ritratti di donna *scuola di Marco D'Ogionio* 54/37... F. 24.
176. Una madonna con bambini forma ovale 50/45 maniera del *Francis*... F. 16.
177. Ritratto di una dama spagnola autore ignoto 1.20/86... F. 15.
178. Una scena campestre quadro di decorazione 97/83... F. 5.
179. Altra scena campestre 95/71... F. 5.
180. Due santi sul legno 1.07/42 con cornice nera... F. 4.
181. Altro simile 1.07/42... F. 4.
182. Sortita da un castello quadro di decorazione 68/55... F. 4.



183. Tre giuocatore 1.25/1... F. 4.
184. Un gruppo di combattenti... F. 4.
185. Donna che difende i bambini quadro di decorazione 1.25/1... F. 4.
186. Due scene campestri 57/50... F. 6.
187. Due scene mitologiche autore ignoto 62/47... F. 6.
188. Diluvio universale 76/88... F. 4.
189. Una scena di un imperatore romano 97/69... F. 5.
190. Quadretto con frutta *maniera fiamminga* 40/32... F. 6.
191. La fuga in Egitto quadretto sul rame 17/22 autore ignoto... F. 2.
192. Piccolo paesaggio 19/15... F. 2.
193. Un imperatore romano 29/22 F. 2,50.
194. Una donna che legge 75/58... F. 3.
195. Una giovane contadina 66/59 con cornice nera... F. 3.
196. Un uomo che scrive 82/65... F. 4.
197. Una testa di *Piazzetta* 46/56... F. 5.

Rub: II Mobili antichi, avori, marmi figurati, porcellane, scatole, etc.

198. Uno scrittojo di noce con intarsi di ciliegio con otto cassetti... F. 20.
199. Un cassettone con tre cassetti di noce con intarsiature in avorio-madrepelra con cariatidi laterali... F. 80.
200. Un segretaire con intarsi d'acero con otto cassetti e coperto da una piastra di marmo rotta... F. 20.
201. Due comodini con intarsio, acero, e albera... F.30.
202. Colonna di marmo nero con testa di marmo di Carrara scultore *Fracaroli*... F. 50.
203. Una pendola portata da un Chinese con piedistallo... F. 25.
204. Specchio con cornice dorata luce cent 42/52... F. 8.
205. Una rosa in marmo di Carrara in quadro scultore *Lorenzo Vela* 23/25 cent... F.5
206. Un piccolo cassettone con tre cassetti intarsiato con acero e ciliegio ed altro perfettamente eguale con colonette agli angoli questi due cassettoni vengono valutati F. 30.
207. Un segretaire con cimiero circondato da lamine dorate... F. 50.
208. Altro segretaire in pietra agata con tre cassetti sottostanti esterni e 6 interni con sopraposto armadio... F. 150.

209. Un tavolo nero con intarsi di tartaruga... F. 15.
210. Una statua rapp.e una bajadera in marmo di Carrara con piedistallo di legno... F. 50.
211. Un orologio di bronzo dorato con intarsiature di tartaruga e madreperla... F. 80.
212. Un tavolo di legno sostenuto da due cariatidi... F. 25.
213. Uno specchio con cimiero e cornice dorata 1.20/1.12 non però compreso il cimiero... F. 50.
214. Uno stipetto con intarsiatura in pietra e bronzi, con statuette, colonette di pietra e bleu sormontato da un orologio... F. 50.
215. Due tavoli di legno rosa, noce, e acero con sovrapposta pietra... F. 40.
216. Un tavolo d'Ebano con intarsi d'avorio figurato sostenuto da un'idra finto bronzo con sovrapposto leggio... F. 40.
217. Un tavolo rettangolare con sovrapposta etagère contenente diverse chincaglierie... F. 25.
218. Un'arpa antica di autore Francese con piccoli paesaggi dipinti nella cassa armonica... F. 20.
219. Un'armadio semicircolare con intarsi di acero... F. 15.
220. Un cassetto di noce, acero, ed intarsi in avorio e tre cassetti... F. 50.
221. Uno specchio con cornice dorata e finti bronzi... F. 20.
222. Un armadio ad uso libreria con cariatidi intagliate in legno con 6 aperture foderate di stoffa gialla... F. 100.
223. Un letto con 4 colonne di noce con 6 sedie e 3 poltrone di genere antico e di forme diverse... F. 30.
224. Una cassa antica di noce con intagli... F. 50.
225. Due lampade di cristallo appese... F. 30.
226. Due vasi di porcellana cinese alti 66 cent... F. 20.
227. Due più piccoli detti 48... F. 15.
228. Due vasi di vetro bleu uno con base dorata e l'altro senza alto il I 41 cent l'altro 25... F. 5
229. Una coppa Giapponese del diametro di 35 altz 17 rotta... F. 5.
230. Diverse chincaglierie di porcellana e vetro piccoli gruppi bore, legno e marmo per l'importo totale... F. 80.
231. Un quadretto con intarsi tartaruga, bassirilievi d'avorio rapp.e una danza di Bambini 16<sup>11</sup>/<sub>2</sub>/31<sup>1</sup>/<sub>2</sub>... F. 20.
232. Due poltrone di legno nero senza imbottitura e senza schienale formate di legni staccati... F. 10.



Rub: III Mobili moderni e lingerie il cui ricavato da pubblica asta venne legato ai poveri di Riva

- 232½. Una poltrona coperta di pelle gialla... F. 10.  
233. Un sofà e 6 sedie coperti di stoffa di veluto rosso e 3 cuscini... F. 56.  
234. N.° 4 sedie con stoffa celeste... F. 8.  
235. N.° 6 Careghini con stoffa di seta a colori... F. 10.  
236. Una poltrona coperta di veluto bleu con cuscino ricamato a fiori per retro schiena... F.5.  
237. Altra poltrona coperta di veluto verde con striscie di veluto nero ricamato a fiori... F. 10.  
238. Altra poltrona coperta di stoffa con schienale esterno in seta gialla... F. 6.  
239. Un porta lavandino di ferro con rispettivo bacino di metallo... F. 4.  
240. Un piccolo tavolo di noce con giuoco di dama... F. 3.  
241. Una scrivania a lucido di noce... F. 12.  
242. Un paracaldo con figure cinesi... F. 6.  
243. Due tavoli di noce a lucido di forma ovale oblungi... F. 16.

### **Legati testamentari particolari**

Testamento del 10 Luglio 1856

«A mio cugino D. Girolamo Dallago lascio per ricordo il mio cilindro con catenella d'oro, e due dei quattro candelieri d'argento di forma eguale, nonché le due lampade di bronzo. Al mio carissimo amico D. Antonio Gazzoletti il quadro in tavola rapp. Sta Catterina e la mia scattola d'oro niellata [...] Al D. Giulio Carlo due quadri rappresentanti selvaggina di *Luigi Sacco* / quelli di maggior dimensione / a Paolo D. Maspero la mia macchinetta d'argento per fare il caffè, ad Emilio Frullani la mezza figura di *Natale Schiavoni* che rappresenta una Fidanzata.

Alla Nobil donna Clara de Lutti lascio la statueta in marmo di Carrara rapp. la Preghiera ben poca cosa rispetto alle cure infinite ed ai continui tratti di affezione di cui per anni mi fu cortese. Alla sua figlia maggiore Francesca oltre ogni dire a me diletteissima tutti i miei libri e il crocifisso scolpito in basso chiuso in vetrina.

A Maddamigella Maria sorella di lei fanciulla angelica il mio piccolo orologio antico d'oro con catenella pure d'oro a smalto colorato.  
[...]

Dei miei mobili moderni cioè sofà, sedie, poltrone, tende, lingerie, coperte da letto etc. se ne faccia un asta pubblica, e il ricavato cada a profitto dei poveri di Riva. [...] Il Fornimento di porcellana da tavola con orlo verde e la cristallerie rimarranno in casa Lutti e il mio letto di Parigi di ferro, e bronzo lo destino a Madamigella Francesca. Tutti gli altri mobili non moderni fanno parte della collezione della quale è sopra disposto.

[...]

Fra la mia raccolta di scattole ve ne ha una d'argento di Chinese antico cesello e questa lascio in memoria all'amico D. Filippo B.ne Fiorio.

Prego la Francesca di raccogliere le confuse mie carte e di gettarle al fuoco scegliendo da esse quelle lettere di uomini illustri che potessero interessarla e le ultime mie traduzioni dello Schiller e d'altri quando fossi impedito di pubblicarle io medesimo.

[...]

A madamigella Maria de Lutti lascio pure i miei telescopi con tutte le annesse vedute trasparenti ed opache.

Non voglio chiudere questo foglio senza ricordarmi del mio Illustre amico D. Andrea Verga che per tanti anni ebbe cura affettuosissima della mia salute. Coi miei vivi ringraziamenti lo prego di accettare in mia memoria un dipinto di Natale Schiavoni rapp.e la Testa di una giovane con biondi e sciolti capelli appoggiata ad un braccio».

#### Rettifiche e Appendice testamentaria del 10 Gennaio 1869

«Alla sig. Francesca Lutti il bassorilievo rapp.e la Testa della B. Vergine scoltura di V. *Vela* di più quanto avevo disposto per la sorella Maria che il Signore volle immaturamente chiamare a sé. Dacché tal morte mi tolse uno dei più cari amici in Antonio Gazzoletti resta annullata la disposizione in favore suo portata dal ridetto testamento. Al Museo della Egregia Città di Trento lascio il mio ritratto dipinto da *Giuseppe Bertini* e alla Biblioteca della medesima un esemplare di tutte le mie opere. La scatola cinese destinata al D. Filippo Fiorio ora defunto passi unitamente ad altra antica dello stesso metallo a doppia nicchia. [...] Al Cav. Felice Le Monnier ottimo amico mio i due vasi del Giappone che stanno sotto lo specchio della sala maggiore del mio appartamento. Prego anche la illustre donna Sig. Erminia Fusinato Fua di accettare per mia memoria l'orologio d'oro smaltato con catenella lavoro antico in forma di conchiglia.

Al proprietario dell'Albergo della Bella Venezia in Milano una bugia d'argento i miei gemelli d'oro e di più l'anello antico rappresentante Vulcano che coglie nella rete Venere e Marte incisione legato in oro, e ciò per le tante cortesie che mi ha per lungo tempo usate nella sua locanda.

[...]



Inoltre a mia moglie Clara che ho sempre amata e stimata sebbene da lei diviso lascio oltre quanto le spetta per patto nuziale L. It. seimila e il dipinto di *Natale Schiavoni* rapp.e una mezza figura di donna con un velo al seno ed il mio servizio d'argento per the.  
[...]

Alla Egregia gentildonna Giuseppina Negroni Prati Morosini che in tante circostanze anche non belle della mia vita mi ha dimostrata vera amicizia lascio il dipinto del *Querena* rappresentante l'interno del Battistero di S. Marco in Venezia che vorrà, spero accettare e conservare per mia memoria».

#### Appendice testamentaria del 15 Ottobre 1880

«A donna Giulia Corridi-Hall il quadro antico in tavola rapp.e la Pudicizia e la Vanità di *Scuola Luinesca* nonché l'altro di minor dimensione rappresentante due bambini, Gesù e S. Giovanni che si abbracciano pure di *scuola Luinesca*. Abita in Firenze.

Alla Sig. Maria Maigher Smidt abit. in Firenze l'orologio antico d'oro smaltato con catenella d'oro simile e il gruppetto d'avorio rapp.e due amorini che schiacciano una lumacca.

Alla Sig. Virginia Boninsegna abit. in Firenze la scattola grande di tartaruga posta sul tavolino della sala del mio appartamento.

Alla Sig. Angelina Pucio il dipinto rapp.e un vecchio guerriero armato che sta nella sala. Abita essa pure in Firenze. Vi aggiungo il mio ritratto giovanile dipinto da *Natale Schiavoni*. [...] Alla Marchesina Clementina Incontri il quadretto rapp.e la testa di bella giovane con un cappello tricuspidato abita in Firenze.

A Giulio Piccini il mio Cilindro a ripetizione abita in Firenze. V'aggiungo la mia spilla di piccoli brillanti. Al Comm.e Saccone d'Ancona l'anello antico d'oro con incisione pregievole rapp.e un Bacco anello che io porto sempre in dito. Abita in Firenze.

All'illustre Michele Gordigiani una scattola antica di tartaruga bionda intarsiata in oro.

Alla sposa di mio nipote Angelo Spechel un bassorilievo in marmo di Carrara opera di *Vincenzo Vela* rapp. la Vergine.

[...]

che tanto amorevolmente mi ha assistito nella grave infermità che soffersi ora sono dieci anni, nonché a D.r Facci, l'uno abitante a Cles Valle di Non, l'altro a Roma, lascio al primo la mia tabacchiera d'oro cesellato, ed al secondo la medaglia d'oro di cui mi fece dono il Duca Massimiliano di Baviera, finalmente agli Egregi fratelli Augusto ed Ettore Righi miei procuratori le possatine in argento dorato chiuso in un astuccio.

[...]

Alla mia carissima più che figlia Camilla Cavezzali che per grave malattia dimora a Nervi lascio il mio ritratto ad olio di *Giuseppe*

*Bertini*. [...] in cambio di questo mio ritratto già da me lasciato alla Biblioteca di Trento abbia la R. Città l'altro mio ritratto eseguito dal celebre Pittore *Jelosco* in divisa da Cons. Provinciale.

Lascio infine al mio caro Illustre amico Cav. Ferdinando Galanti ora Presid. del R. Liceo di Padova la mia spilla d'oro incastonata di piccoli Rubini».

#### Appendice testamentaria del 10 Settembre 1882

«All'amatissima amica mia Sig. Angiolina Pucio lascio non più il mio ritratto ad olio perché voglio consegnarglielo in vita ma la pendola antica incrostata di tartaruga e fregiata di bronzo dorato / abita in Firenze, via della Pace 3 / La pendola è quella posta sotto lo specchio della gran Sala fra due vasi del Giappone.

[...]

Lascio all'Illustre amico mio Senat. Achille Mauri la bella edizione di Nicolò Machiavelli in quarto per tenue ricordo dell'antica nostra affezione.

Al diletteissimo amico Giulio Piccini aggiungo alla ripetizione d'oro a cilindro anche la catena d'oro di danzica e pendente / Abita a Firenze.

All'Eg. Comm.e Borg-de-Balzan di cui sono debitore di cortesie infinite lascio due piccoli dipinti *fiamminghi* posti nella mia camera di studio sotto il gran quadro di *Hayez-Foscari*, ed il volume in foglio contenente le incisioni dei migliori dipinti ed opere d'arte degli Uffici in Firenze.

Lascio alla galleria degli stessi uffici il dipinto di *Francesco Hayez* rappresentante i *due foscari* come un tenue ricordo del mio profondo e riconoscente amore per Firenze che mi onorò nominandomi suo concittadino onorario.

[...]

Alla contessa Giuseppina Aganor a cui vo debitore di cortesie e d'ospitalità cortesissima lascio per mio ricordo il quadro tondo del *Conconi* rapp.e Venere e le Grazie.

Al mio diletteissimo Cav. Paolo Maspero oltre il precedente legato lascio la mia scatola d'oro niellata, e la spilla d'oro fregiata di piccoli rubini.

Alla mia carissima amica Marchesa Maria Ricci Paternò lascio per mio ricordo un esemplare del mio *Anacreonte* illustrato edito da Giulio Ricordi, ed un esemplare del mio *Schiller* pure illustrato edito dal Pirola di Milano.

Alla Sig. Clementina Marchesa Incontri a cui mi stringe viva affezione e stima lascio in mia memoria la pendola da viaggio».



## I contributi di Andrea Maffei per le *Gemme d'Arti Italiane*

Nel 1845 Carlo Tenca pubblicava sulla «Rivista Europea» l'articolo *Le Strenne*, nel quale ripercorreva la decennale storia di fortuna editoriale di quel genere rivelatosi pernicioso per la letteratura: «Che importava che la nostra letteratura vivesse miseramente di ristampe e di traduzioni? L'arte del cartolajo aveva progredito, e questo era bastante beneficio per noi. Gli editori compresero così bene in ciò lo spirito dei tempi, che non si diedero più nessuna briga del contenuto delle strenne, e spacciarono ogni sorta di roba, persuasi che tutto era per il meglio nella migliore delle letterature possibili. E il progresso andò tant'oltre, che si giunse perfino a considerare le strenne come indipendenti affatto dagli scrittori» <sup>(1)</sup>.

L'occasione dell'articolo era data però da un avvenimento positivo: la comparsa, sul mercato librario milanese, del primo numero delle *Gemme d'Arti Italiane*, una pubblicazione che solo apparentemente apparteneva a quella famigerata famiglia: «Non par quasi vero che in quello stesso anno in cui usciva il manifesto della *Pervinca* a Parma, e a Milano stampavansi con gran lusso due meschine compilazioni straniere, il *Ne m'oubliez pas* e il *Panier de fleurs*, la letteratura potesse risorgere a qualche importanza. Eppure fu così. La gara di due editori ha fatto nascere il bisogno del nuovo, e il nuovo non poteva invocarsi se non coll'invocare le lettere a sussidio delle strenne. Ed ecco in che modo le *Gemme d'Arti Italiane* sorsero a contendere la palma all'*Album dell'Esposizione di Milano*, ecco come dalla rivalità di due strenne nacque il presentimento d'una crisi che minaccia di rovesciare da cima a fondo un'industria di tredici anni» <sup>(2)</sup>. E ben doveva saperlo il Tenca, perché ne parlava da «addetto ai lavori»: sulle *Gemme*, in questo primo anno, egli curava, in tre articoli fondamentali, la sezione dedicata alla scultura <sup>(3)</sup>.

L'esigenza di differenziarsi dalla vacuità di contenuti delle Strenne era chiaramente avvertita dalla redazione, che premetteva alla raccolta di testi ed incisioni una significativa avvertenza: «perché l'interno valore del libro rispondesse agli estrinseci abbellimenti, volli affidare al giudizio di buoni maestri la scelta dei dipinti e delle sculture, ed alla penna di valenti scrittori le illustrazioni: le quali per la loro importanza assumessero un'impronta letteraria, e durevole oltre la consueta e breve vita delle Strenne augurali» <sup>(4)</sup>. Le *Gemme* avrebbero dovuto acquisire un valore di documento storico inaugurando una nuova stagione editoriale:

«Così questi libri, da alcuni tenuti in conto di vana suppellettile di lusso, da altri come fuggilozio, da altri ancora quale mera speculazione, non saranno posti in non cale e disdegnati dalla storia del nostro paese. La quale li accoglierà fra i documenti che parleranno ai posteri

<sup>(1)</sup> L'articolo, siglato C.T. fu pubblicato nel gennaio 1845, pp. 115-125; si cita dalla ristampa in C. Tenca, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di Gianni Scalia, Bologna 1959, p. 56.

<sup>(2)</sup> Gli articoli del Tenca illustravano *Paolo e Virginia, gruppo in marmo di Alessandro Puttinati*, pp. 105-113; *Abele moribondo, statua di Giovanni Dupré*, pp. 159-165; e *La Cuccagna, di Gaetano Manfredini*, pp. 118-122.

<sup>(3)</sup> C. Tenca, *cit.* p. 61.

<sup>(4)</sup> *Gemme d'Arti Italiane*, anno I, Milano e Venezia, MDCCCXLV, dalla dedica al duca Antonio Litta Visconti Arese.

di questa età feconda di tanto avvenire per la nostra penisola»<sup>(5)</sup>.

D'altra parte, soprattutto la presenza di Tenca fra i collaboratori, ci avverte che le ambiziose intenzioni dell'editore erano anche quelle di offrire un'alternativa agli ormai consolidati *Album* di Brera, che l'articolo sulla *Rivista Europea* assimilava alle altre Strenne nello stesso giudizio negativo. Una stroncatura, questa del Tenca, comprensibile alla luce della sua idea di un giornalismo strumento di educazione civile<sup>(6)</sup>, ma sostanzialmente inesatto, soprattutto se riferito agli esordi di quella collana.

Di fronte alla «voluta assenza di ogni legame tra gli scritti raccolti» e «al tono di occasionalità e di svago» che caratterizzavano le *Strenne*, basate sul criterio di «commissionare ad autori di grido componimenti poetici, novelle, racconti, critiche d'arte o di teatro»<sup>(7)</sup>, l'*Album* del 1837 si qualifica come un intervento omogeneo e decisamente calcolato di Giuseppe Sacchi, la cui decennale esperienza nelle rassegne alle esposizioni braidensi garantiva un risultato di acuta informazione.

I brevi testi che illustrano le quindici opere, (una significativa selezione che documentava i vari generi della produzione contemporanea), lontani da ogni pretesa di lettura specialistica o intervento «militante» (quello che Tenca chiedeva alla critica) costituiscono modelli di efficace e sostenuta divulgazione. Nei *Ritratti di famiglia* di Pietro Lucherini «La posa delle figure è tutta natura: la espressione delle fisionomie, oltr'essere somigliante, è mite e geniale. L'artista ha voluto pingere un quadro di famiglia e ne ha creato come una specie d'idillio. Il colorito è condotto a modi larghi e succosi; ed ogni accessorio è imitato con cura e anche con brio»<sup>(8)</sup>; la *Salmace* di Cincinnato Baruzzi coniuga «perspicuità» e «grazia» per tradurre nel marmo «le carezze ovidiane»: «così il poeta e l'artista seppero a vicenda tradurre in immagini carissime una delle più affettuose creazioni della sapienza ellenica»<sup>(9)</sup>. Anche l'inserimento di parti poetiche è molto contenuto e soprattutto assolutamente mirato: i versi di Tommaso Grossi a fianco de *I Lombardi alla prima Crociata* di Giuseppe Bisi; un componimento di Opprandino Arrivabene per *Lo Spazzacamino* del Molteni, tempestiva segnalazione della nuova pittura di genere, che solo nel 1842 riceverà dal Selvatico una consacrazione ufficiale<sup>(10)</sup>; ed infine, i suggestivi distici di Andrea Maffei ed una canzone del Revere per presentare «il caso» dell'Esposizione: *La Fiducia in Dio* di Lorenzo Bartolini.

L'Appendice Letteraria di componimenti inediti in versi e in prosa faceva purtroppo presagire che gli *Album* avrebbero dovuto in qualche misura sacrificare alla moda delle Strenne, poiché la formula editoriale prescelta non era immune dai ricatti del mercato, e, d'altro canto, naturalmente sottoposta al pericolo dell'usura, che determinerà nella storia degli *Album* immancabili oscillazioni di qualità; gli esordi comunque avevano a ragione legittimato aspettative diverse, forse anche nello stesso Tenca, che nel 1839 aveva accettato di collaborare con un testo per la *Veduta della Villa Raimondi presso Como* di Giuseppe Bisi.

<sup>(5)</sup> A. Sagredo, *Nota preliminare*, in *Gemme cit.*, III.

<sup>(6)</sup> Per l'attività giornalistica del Tenca entro il 1848 cfr. A. Palermo, *Carlo Tenca. Un decennio di attività critica (1838-1848)*, Napoli 1967.

<sup>(7)</sup> G. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino 1980, p. 181.

<sup>(8)</sup> G. Sacchi, in *Album della Esposizione di Belle Arti in Milano*, Milano 1837, pp. 39-40.

<sup>(9)</sup> G. Sacchi, in *Album cit.*, pp. 41-43.

<sup>(10)</sup> P.E. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano. Pensieri*, Padova 1842, pp. 419-422.



Quel tentativo di illuminata divulgazione le *Gemme* intendevano riprenderlo, in un momento di transizione particolarmente delicato, sia sul piano della critica che sul piano della produzione. Il codice narrativo e quello informativo, messi a punto negli anni di maggior interesse per la pittura di storia, cominciavano ad esaurire la loro funzione, in parallelo alla crisi di quella esperienza figurativa; d'altro canto i nuovi soggetti di genere, cui corrispondeva una maggior disinvoltura linguistica, opponevano maggior resistenza ai tentativi di codificazione; ne derivava una eterogeneità di approcci nella quale rischiava di essere compromessa l'esigenza romantica di una ben organizzata comunicazione.

A fronte di questa situazione acquistano significato le intenzioni pragmatiche delle *Gemme* che nel quadriennio 1844/47 testimoniano un impegno non banale nel campo della pubblicistica sull'arte contemporanea, prima dell'involuzione evidente nella ripresa del 1851; la distanza dichiarata nei confronti delle polemiche contemporanee tra le opposte fazioni di puristi, attardati neoclassici, e naturalisti<sup>(11)</sup>, non rimanda ad un superficiale eclettismo, ma testimonia il rispetto verso le sperimentazioni degli artisti: «Nei libri, i quali parlano dell'arte contemporanea [...] le lettere non hanno a soprastare con cipiglio pedagogico – scriveva Cesare Correnti nella *Nota preliminare* al quarto anno – ma con fratellevole riverenza denno accompagnarsi, ammiratrici ed interpreti, alle arti sorelle. Poeti, filosofi, pensatori quanti siete, rispettate l'arte, non pressatela, non violentatela al difficile parto. Non parlate all'artista, ma all'uomo; non alla matita, ma al cuore. Apelle ve lo direbbe: uomini del pensiero, non andate oltre il pensiero. Ma soprattutto non date colpa all'arte, se nelle opere sue vedete il riflesso di que' dubbi, che non avete saputo vincere, di quelle sventure che non avete potuto consolare».

A dar vita al progetto delle *Gemme*, che volevano raggiungere vasti strati di pubblico, e presentarsi contemporaneamente come accreditata testimonianza storica, era necessario riunire collaborazioni variamente connotate: il giornalismo professionistico del Tenca si integrava con la critica specialistica del Selvatico<sup>(12)</sup>; mentre accanto alla esperienza letteraria del Carcano si collocava la versatilità intellettuale di un conoscitore quale Andrea Maffei.

Già il Sacchi, nel 1837, aveva scelto «gli angelici versi» del poeta trentino per offrire ai lettori di quel primo Album l'analogia più seducente dell'immagine bartoliniana: «chi potrebbe parlare di questa grande opera se non un poeta?». Sarebbe ingeneroso confrontare con la descrizione esemplare racchiusa nel sonetto di Pietro Giordani i distici a rima baciata del Maffei con il loro ritmo di cantilena, nobilitata dalla scelta lessicale; è invece dal confronto con la paludata canzone del Revere, in cui l'eccessivo affastellarsi delle similitudini si risolve in una retorica nociva del rapporto con il testo figurativo, che risalta la capacità di coinvolgere propria del Maffei; l'artificio di creare un colloquio

<sup>(11)</sup> A. Sagredo, *Un episodio della strage degli innocenti, quadro ad olio di Natale Schiavoni*, in *Gemme cit.*, I, p. 41; per una esauriente documentazione su questo problema si confronti in *Romanticismo storico*, catalogo della mostra, Firenze, 1975, P. Barocchi, *Il campo storiografico*.

<sup>(12)</sup> Il Selvatico illustra in *Gemme*, I, due quadri di genere del veneziano E. Bosa: *L'apertura di una nuova osteria*, pp. 15-24, e *La famiglia del pescatore*, pp. 115-117; in *Gemme*, III, una scultura di Luigi Ferrari, *La Vergine*, pp. 103-110; in *Gemme*, IV, uno dei primi quadri neo-antichi di Antonio Zona: *Giovanni Bellini fingendosi un senatore veneziano si fa ritrarre da Antonello da Messina per scoprire il segreto della pittura ad olio*, pp. 3-13.

con l'immagine consente al lettore romantico di entrare immediatamente in sintonia con l'aura dell'opera d'arte ed offre al poeta la possibilità di sottolineare, su un piano squisitamente emotivo, l'essenziale requisito della verosimiglianza <sup>(13)</sup>.

Mentre le poesie di Maffei pubblicate sugli *Album* e sulle *Gemme* non si differenziano dalla descrizione di opere d'arte in versi, un genere molto diffuso in epoca romantica, e pienamente legittimato agli occhi del pubblico ottocentesco dal carattere essenzialmente letterario della critica; i testi che egli redige per illustrare il *Caino* di Giovanni Dupré nel 1845 e la *Egle* del Pandiani nell'anno successivo devono collegarsi soprattutto alla sua opera di traduttore <sup>(14)</sup>.

Se l'empito romantico della poesia byroniana lo guida ad apprezzare «la fiera e maschia bellezza» della scultura di Dupré, la sigla di morbido classicismo venato da grazie rococò, applicata alle traduzioni, più o meno fedeli del Gessner, la ritroviamo nella descrizione della *Egle*; ché, se la lode dell'armonioso equilibrio tra «vaghezza morale» e «vaghezza delle forme» può considerarsi un *topos* tra i più divulgati a quella data della critica romantica, a quella originale esperienza letteraria rimanda la sottolineatura di «una mollezza voluttuosa e vereconda», di «una grazia così perfetta [...] che l'occhio non può saziarsi di vagheggiarla, e la mano, scorrendo su quella morbida superficie, crede di sentirvi il calore e la vita».

La consuetudine con testi letterari diversi aveva certamente arricchito la formazione classica di Maffei ed affinato la sua sensibilità, accennando, con la proposta di una vasta gamma di emozioni esemplari, quella che era probabilmente una disposizione originaria per letture sollecitate da una impressione soggettiva.

Che fosse il traduttore, più che il compositore originale, a saper trovare il piano analogico più rispondente ai testi figurativi trattati lo dimostra, ancora sulle *Gemme* nel 1844 il testo per il *Napoleone a Bologna di Francia* di Giovanni Servi; la traduzione de *Il Genio dei Sepolcri conduce il poeta sulla tomba di Napoleone ravvolgendolo nel suo manto*, canto di Giuseppe Cristiano di Zedlitz, pubblicato a Vienna nel 1828, pur nell'estraneità al soggetto del quadro illustrato, riesce molto più delle considerazioni che lo precedono e che riassumono principi consueti della critica romantica, a ricreare la suggestione di tragica grandezza che contraddistingue l'indole di Bonaparte <sup>(15)</sup>.

Carlo Tenca, che da una esperienza tutta opposta di giornalismo militante aveva maturato la convinzione di un necessario rapporto tra la critica e la storia, a confronto con l'*Abele*, ancora del Dupré, e con la stessa *Egle* del Pandiani, poteva individuare ben altre caratteristiche di efficacia civile.

Per Maffei la chiarezza conseguita dal Dupré nella immagine di Caino «rapisce» e «commuove», e lo spettatore, di fronte alla «pietra indolente» animata «di vita e d'affetto» crederà di rivivere «il favoloso racconto di Pigmalione»; per Tenca l'immediatezza con cui il pubblico

<sup>(13)</sup> Cfr. scheda, nella quale è riportata integralmente la composizione poetica di Maffei.

<sup>(14)</sup> Cfr. A. Maffei, *Il Caino scolpito da Giovanni Dupré*, in *Gemme*, II, 1845, pp. 8-19; e A. Maffei, *Egle al fonte. Statua di Giovanni Pandiani*, in *Gemme*, III, 1846, pp. 90-100, da cui sono tratte tutte le citazioni nel testo, e per le quali non si ripete il riferimento bibliografico.

<sup>(15)</sup> A. Maffei, *Napoleone a Bologna di Francia. Quadro a olio di Giovanni Servi, per commissione del signor Carlo Gaggi banchiere*, in *Gemme*, I, pp. 25-37.



può riconoscere l'Abele nella figura scolpita dal Dupré assicura quella comunione di affetti che sola garantisce la validità dell'opera d'arte:

«L'Abele è un tipo consacrato dalle più care memorie, un tipo che tutti hanno nel cuore, e che tutti possono comprendere [...] Nella lotta tra Caino e Abele è rappresentato il cozzo dei due principi del bene e del male, la lotta del libero arbitrio colla prepotenza. E poiché da seimila anni in poi altro non han fatto gli uomini se non che combattere, soffrire e morire, nulla di più adatto a destar commozione negli animi che quello di raffigurar in un personaggio tradizionale questa lotta, questi patimenti, questa morte»<sup>(16)</sup>.

Analogamente, la grazia delicata della *Egle*, nella sua larvata genericità, poteva prestarsi alle accentuazioni arcadiche della lettura di Maffei, o guadagnare al suo autore per bocca del Tenca, in virtù degli innegabili pregi di esecuzione, il credito di una seconda prova che più decisamente testimoniassero l'adesione alle nuove tendenze per una scultura «che sente e che pensa»<sup>(17)</sup>.

La collaborazione del Tenca alle *Gemme* si interrompe subito dopo il primo anno; allora la promozione di una nuova scultura sembrava affidata alla sua prosa vibrante, che censurava, come un immotivato retaggio classico, la scelta di temi lontani dagli affetti contemporanei: [«Ormai son trascorsi più di venti secoli dacché lo scalpello greco lasciava monumenti stupendi del bello umano imitato colla pietra, e in tanto svolgersi e succedersi di civiltà diverse il greco pensiero predomina tuttavia nella moderna scultura»; ma «quel popolo che ha palpitato nei teatri davanti alla rappresentazione del vero, che ha gridato per commozione sotto il potente fascino d'una musica espressiva dei suoi affetti, passerà freddo e indifferente di fronte ad opere che gli parlano un linguaggio sconosciuto»<sup>(18)</sup>]. Nel 1847 sarà Andrea Maffei, compilatore del volume per quell'anno, a sostenere col suo armonioso periodo la pregnanza fantastica delle allegorie mitologiche: il «sommo grado dell'eccellenza» nel «Amore e Psiche» del Benzoni «vuolsi ascrivere certamente alla pratica maggiore ed al continuo studio del vero e degli ottimi esemplari, i quali aiutano l'artista e gli presentano sempre più limpida l'immagine del bello; ma non poco merito, a parer mio, ne ha pure la buona scelta dell'argomento. Imperroché, quantunque a' dì nostri la scultura sembri dimenticare le tradizioni miracolose della Grecia e si volga più volentieri alle forme storiche e materiali, essa non potrà mai ripudiare con ragione le sapienti allegorie degli antichi maestri, le quali rivelano una profonda conoscenza della natura, né circoscrivere il campo non molto vasto dell'arte, rinunciando alle sue più leggiadre invenzioni»<sup>(19)</sup>.

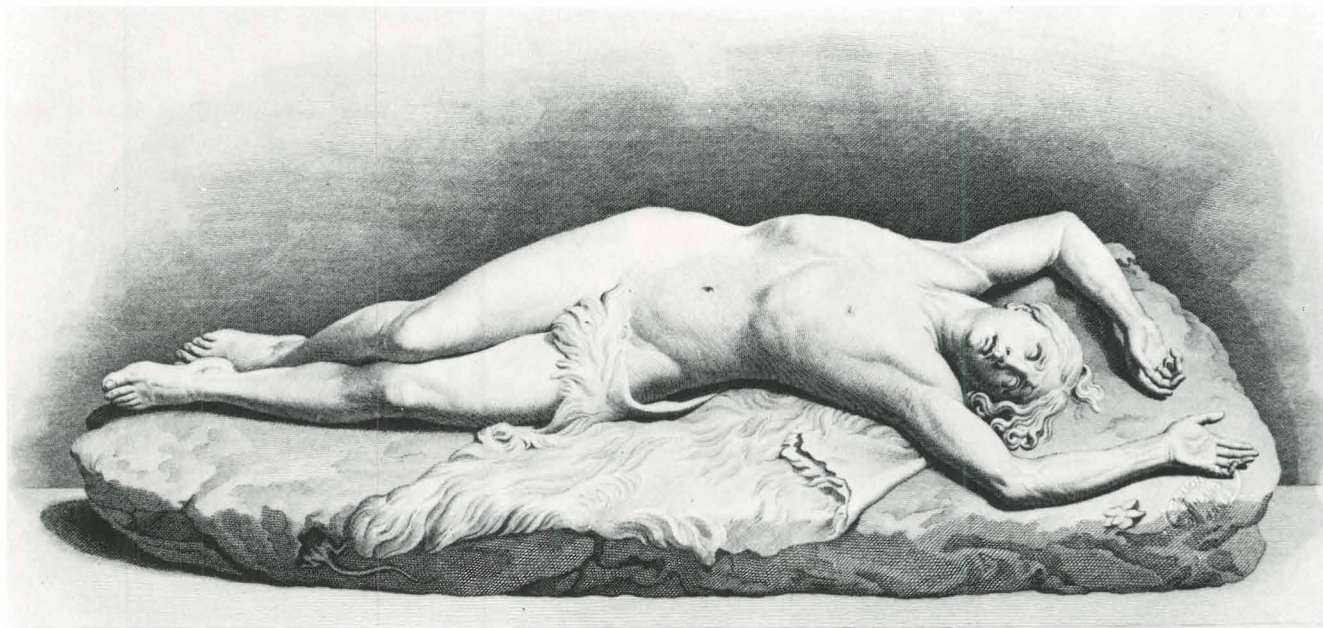
Il rapporto con Tenca testimonia che le prose di Maffei sulle opere d'arte non chiedono di essere analizzate come interventi critici; egli stesso del resto sottolineava di non considerarli tali. Quando nel 1846 illustrava sulle *Gemme* *L'Imperatrice Maria Teresa che presenta Giuseppe II agli Ungheresi* di Francesco Hayez faceva seguire, ad un breve

<sup>(16)</sup> C. Tenca, *Abele cit.*, p. 163.

<sup>(17)</sup> C. Tenca, *L'esposizione di belle Arti nell'I.R. palazzo di Brera nell'anno 1846*, in A. Palermo *cit.*, p. .

<sup>(18)</sup> C. Tenca, *Paolo e Virginia cit.*, pp. 106-108.

<sup>(19)</sup> A. Maffei, *Amore e Psiche. Gruppo in marmo di Giovanni Maria Benzoni*, in *Gemme*, IV, 1847, p. 18.



G. Dupré, *Abele*

testo esplicativo, la canzone già pubblicata nel 1842, cui premetteva una significativa dichiarazione: «Dolente che all'interno sentire non rispondesse in me la dottrina né l'autorità di giudice competente per rivelare parte a parte le bellezze di questa tela così nuova nel concetto, così ardita nell'espressione, tentai d'affidar alla musa i forti pensieri che da essa mi nacquero e, come l'animo suggeriva, dettai questi versi» <sup>(20)</sup>.

Ancor più vale ad identificare i confini entro cui si svolge questa attività di «lettore» la chiusa dell'articolo che illustra l'*Amore e Psiche* del Benzonì, immaginato come lettera a Giulio Carcano: «Non t'incre-sca, mio caro Giulio, ch'io t'abbia indiritte queste parole sul gruppo del Benzonì. Usi da lungo tempo a comunicarci le idee che opera in noi la vista o la meditazione delle arti, della poesia, della natura, mi pareva non gustare del tutto la bellezza di questo marmo, se mi avessi, senza rivelartelo, chiuso nel cuore l'effetto che in me produsse» <sup>(21)</sup>.

Non un impegno critico, quindi, ma un colloquio ideale tra lo scrittore e i suoi lettori, che dividono gli stessi gusti e si orientano fra i medesimi riferimenti culturali; un colloquio in cui l'arte figurativa può essere sullo stesso piano della poesia e della natura, e che si caratterizza per un intreccio continuo tra codici diversi; e che non può certo nutrire interesse per analisi «testuali» ma è intessuto di emozioni.

Così Maffei, pur acuto osservatore della situazione artistica tedesca, poteva dichiarare la sua estraneità alle complicazioni tematiche di Kaul-

<sup>(20)</sup> A. Maffei, in *Gemme*, III, 1846, p. 43.

<sup>(21)</sup> A. Maffei, *Amore e Psiche cit.*, p. 22.



bach, rivelando il sostanziale disinteresse per gli aspetti più squisitamente linguistici dell'espressione artistica, anche quando riusciva a comprenderle: «è disegnatore e compositore valente, ma parmi uscire dai limiti dell'arte: i suoi concetti, quasi metafisici, che per intenderli è d'uopo leggere un libro, non possono produrre nello spettatore quell'effetto, quella commozione istantanea che parmi il supremo scopo dell'arte»<sup>(22)</sup>.

Il forte accento posto sul coinvolgimento patetico di fronte all'opera d'arte giustifica la predilezione del classicista Maffei per le realizzazioni cariche di una intensa emotività, che non deve però compromettere il rigore formale, indispensabile alla compiutezza di ogni realizzazione estetica. «La semplicità, la verità, la precisione, la lucentezza furono, così nel tradurre come nel comporre originalmente, la costante mia norma; – dichiarava il Maffei presentando nel 1858 il primo volume dei *Versi editi ed inediti* – perché ho sempre stimato essere scrittore migliore chi meglio esprime il proprio concetto, e senza le doti accennate ogni concetto, e sia pur vero, nuovo, e bellissimo, sarà la perla gettata nel fango»<sup>(23)</sup>.

Ma neppure i pregi di una esecuzione mirabile varrebbero a compensare l'abiezione di un concetto depravato; il giudizio negativo di Maffei per l'arte «verista» degli anni Settanta, per i suoi temi frequentemente ispirati ai costumi di una classicità decadente, è già tutto in una lettera indirizzata nel 1851 a Vincenzo de Lutti: «Questa mane mi è giunta una lettera del Conte in cui mi prega di visitare lo studio del giovine marchese Dalla Torre, valente scultore e di esaminarne una statua a cui l'artista diede il nome di Orgia; e siccome, come tu sai, vado pazzo per l'arte non posi tempo in mezzo. Ho veduto questa statua non ancora tradotta dalla creta nel marmo. È una giovane donna dalle carni un po' vizze, non dagli anni ma dal vizio, sdraiata mollemente, o direi meglio, impudentemente sopra un piumaccio, e l'atteggiarsi di tutta la persona indica quel sopore che succede alla crapula. Gli antichi e sommi maestri dell'arte si studiavano di abbellire tutte le passioni dell'uomo buone o malvagie, giacché il Bello fu e sarà sempre principalissimo elemento dell'arte, ma gl'innovatori moderni troppo innamorati del vero, trascurano l'idea, che è la vera poesia dell'artista, per riprodurre nel marmo le sconcezze e le abbiezioni della natura umana, ciò che dovrebbero in cambio dimenticare. Il concetto di quest'*Orgia* offende il senso morale, tanto più ch'essa è d'una turpe ma prodigiosa verità, giacché per la esecuzione è lavoro eccellente. Mirabile morbidezza nelle carni e studio meraviglioso di anatomia da far credere l'invereconda fanciulla viva e spirante».

Maffei prediligeva dunque quelle opere d'arte che, ugualmente distanti da un troppo raggelato ossequio all'accademia e da ammiccamenti alle mode «naturalistiche» sapessero conciliare nitide soluzioni formali con una intensa espressione di affetti; e se in pittura le immagini hayeziane corrispondevano egregiamente a questi desideri, più difficile

<sup>(22)</sup> Cfr. Hayez, Milano 1983, p. 223, n. 106.

<sup>(23)</sup> Cfr. A. Maffei, *Versi editi ed inediti*, volume primo, Firenze 1858, p. 4.



G. Bergonzoli, *Gli amori degli Angeli*



era identificare, tra gli scultori contemporanei, una personalità capace di superare gli scogli dell'eredità neoclassica, adattando alle tradizioni della statuaria le nuove conquiste della pittura romantica.

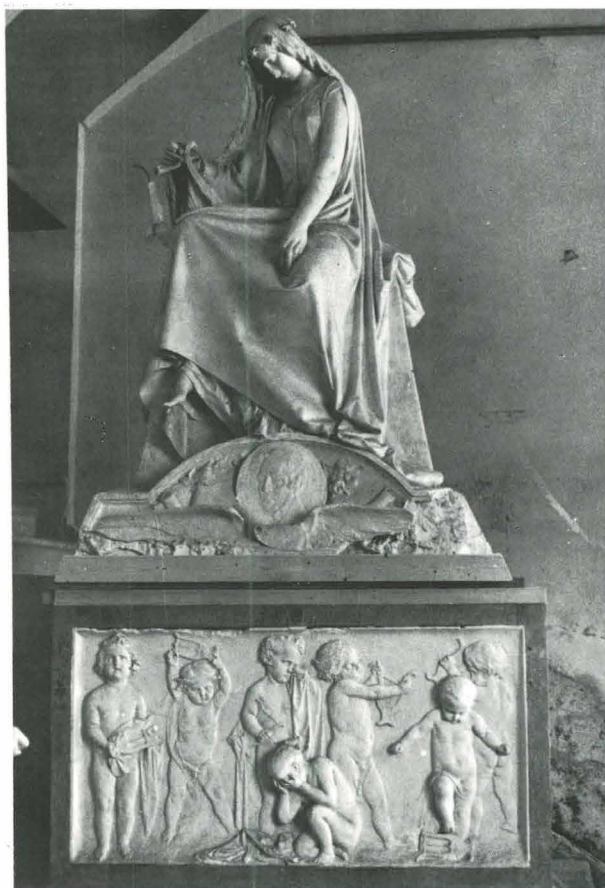
Questo spiega l'attenzione limitata per la scultura, sia sul piano del collezionismo, che su quello della promozione; se si escludono gli interventi già analizzati a favore di Dupré, Pandiani e Benzoni, che si giustificano come coincidenze a posteriori di suoi interessi letterari con opere che in qualche modo ne illustravano i contenuti, non ritroviamo legami significativi con gli scultori romantici; il caso del Bergonzoli, di cui Maffei ammirava il gruppo de *Gli amori degli Angeli* (1867) costituisce un'ulteriore conferma: non solo perché si ispira ad uno dei canti orientali del Moore che proprio grazie alla traduzione del poeta trentino era divenuto un *livre de chevet* della cultura romantica, ma perché l'autore proveniva da una formazione pittorica di stampo hayeziano e Maffei aveva già avuto occasione di cogliere nel suo linguaggio le possibilità di tangenze letterarie: «Nuove e stupende creazioni della matita di Bergonzoli – scriveva a Clara de' Lutti da Milano il 18 aprile 1856 – un' *Eva* bella come quella immaginata da Milton, ed una Vergine per la chiesa di Arco che innamora. È un artista gigante».

Questa disattenzione per la scultura trova un'eccezione significativa nell'amicizia che per molti anni lo legò a Vincenzo Vela. Senza tradire la limpidezza formale e di contenuti desiderata dal Maffei, il Vela aveva ampliato le possibilità espressive della scultura, attraverso un abile confronto con le soluzioni iconografiche e compositive della pittura di Hayez, che soprattutto nei ritratti (*La Bolognina*, 1850 ca.; *Leopoldina d'Adda bambina*, 1854) gli avevano permesso di raggiungere risultati di sorprendente modernità<sup>(24)</sup>.

Se questo collegamento con l'artista prediletto di Maffei lo poneva nella situazione ideale per contare su un apprezzamento positivo da parte del poeta, altrettanto può dirsi per l'aggiornamento condotto sugli esempi del purismo, di cui il Vela aveva intuito le possibilità per rinnovare la tradizione ormai bloccata del neoclassicismo lombardo. Già il Mongeri nel 1845 aveva suggerito un parallelo tra l'atteggiamento di libertà intellettuale, che si credeva proprio degli artisti quattrocenteschi, e l'immediatezza antiaccademica del Vescovo Luvini: «La poesia d'una mente e d'un cuore, che si aprono alla esistenza dell'arte, non può esser morta né morrà mai. Anche nella vita attuale dell'artista havvi questa fase ricca di sentimenti squisiti e di meditazioni severe, che porta i suoi frutti nell'età matura, e se null'altro si avesse per attestarlo, basterebbero le recenti opere di alcuni giovani scultori, i quali, meglio che i loro confratelli nell'arte e spronati da una tendenza particolare, si studiano di svincolarsi dalle convenienze scolastiche, per seguire la verità quale si mostra nelle estasi delle ammirazioni giovanili, semplice e pura. E la prova più convincente del nostro assunto è la statua del Vescovo Luino, opera d'un artista modesto e finora quasi sconosciuto, del giovane Vincenzo Vela»<sup>(25)</sup>. Nel corso degli anni

<sup>(24)</sup> Hayez, 1983, PP. 221-22 e 294.

<sup>(25)</sup> Mongeri, 1845, pp. 70-71.



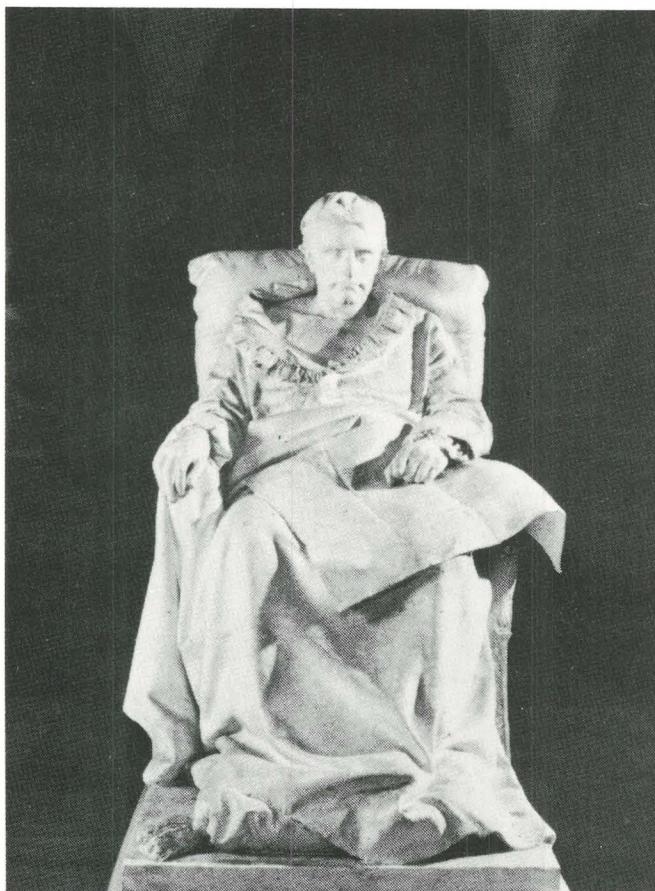
V. Vela, Leopoldina d'Adda e Monumento a Donizetti

Cinquanta con l'Addolorata per la Cappella d'Adda, e i monumenti Loschi e Donizetti il Vela integrerà poi quell'analogia di disposizione intellettuale con ben più consapevoli citazioni dal purismo pittorico, che nel caso del monumento Donizetti suggerivano ai critici il nome dell'Angelico <sup>(26)</sup>.

Su questa base poteva quindi rafforzarsi la coincidenza di interessi fra lo scultore e Maffei, che sempre più orientava il suo gusto verso esempi della pittura tedesca, mediando tali influssi anche per Hayez; e che, scrivendo all'amico nel 1882, poteva affermare: «[...] i tuoi concetti nell'arte si uniformano intieramente ai miei, e di questo mi rallegro con orgoglio. Con poche parole da grande maestro hai definito la vera arte scultoria, e non sono che un commento alle insigni opere tue. [...] Morto il Dupré gl'italiani ti salutano principe degli scultori viventi, ed io, né credo di errare, ti salutava tale anche vivo il Dupré. Così seguissero la tua scuola! Senza scostarti dalla bellezza, intento principa-

<sup>(26)</sup> Torino, 1980, p. 687.





V. Vela, *Il vescovo Luvini e Napoleone morente*

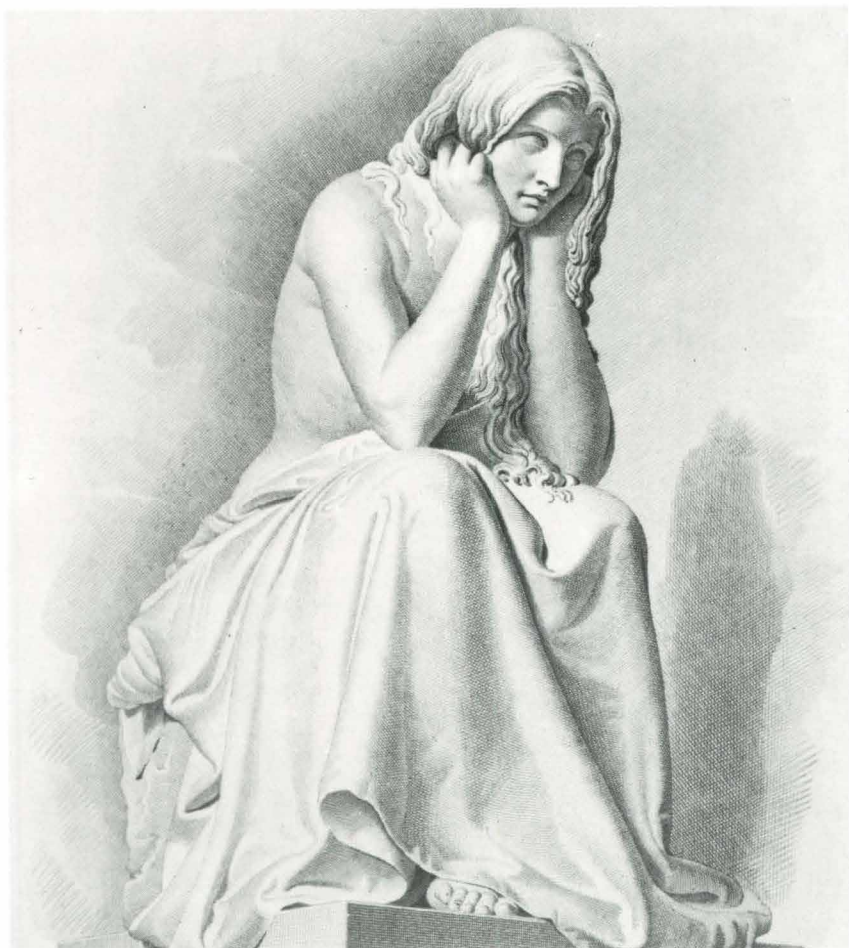
(<sup>27</sup>) Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela del 24 aprile 1882, in BB, A-N 13, Bd. 8.

(<sup>28</sup>) Cfr. in Scott, 1979 una accurata descrizione dell'opera con bibliografia contemporanea, pp. 350 e sg.; per il fondamentale giudizio di Pasquale Villari cfr. Manzoni, 1985, pp. 101-102.

lissimo dell'arte, e schivata la convenzione, ti avvicinasti al vero, al vero che non ributta, quello scelto che a' miei tempi si diceva ideale, e nella stupenda creazione del Napoleone malato, hai riportato una gran vittoria mantenendo la bellezza artistica in un argomento che avrebbe dovuto destare disgusto anziché ammirazione sublime» (<sup>27</sup>).

L'ammirazione del poeta trentino per il *Napoleone morente*, un'opera assunta ad emblema della svolta «verista» di Vela, germe d'ogni successivo traviamiento della scultura del secondo Ottocento, rappresenta un contributo per ricollocare correttamente la produzione dell'artista nell'ambito di quelle polemiche (<sup>28</sup>).

In quella scultura Maffei sapeva riconoscere la sperimentazione più avanzata di un artista che subordinava l'eccezionale virtuosismo dell'esecuzione all'efficacia sentimentale delle immagini, nelle quali palpiti di emozione erano come incastonati nella preziosa cesellatura della forma.



V. Vela, *Desolazione*

«Tu mi hai avvezzato ai miracoli — aveva scritto Maffei all'amico nel 1864 — e credevo che nessuna opera del tuo scalpello potesse farmi stupore. Pure la statua e il gruppo riprodotti eminentemente dalle fotografie che mi hai cortesemente spedite, m'empiono di nuova meraviglia. Nel rappresentarci Napoleone infermo tu hai abbattuto un pregiudizio nell'arte, ripetuto da tutti o quasi tutti gli estetici; che cioè, lo scalpello massime, nel ritrarre un grand'uomo debba darcelo nella pienezza della sua mente, la quale non può abitare in un corpo già infiacchito e malato. E fino ad un certo punto il precetto potrebbe esser vero. Ma il tuo Napoleone in un corpo già prostrato dai mali manifesta non pur lucentissimo l'ingegno, ma la fiamme del genio che ne irraggia tutti i nobili e grandiosi lineamenti del volto e tutta la stupenda posa della persona» <sup>(29)</sup>.

<sup>(29)</sup> Lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela, BB, A-N 13, Bd. 8.



## Francesco Hayez

*Autoritratto*, 1848

Olio su tela, 124×94 cm

Firmato e datato in basso al

centro «Fran.<sup>co</sup> Hayez /

Italiano della città / di

Venezia / dipinse 1848»

Esposizioni: Milano (*Brera*),

1850, p. 36 n. 282; Parigi

(*Exposition Universelle*) 1855,

p. 597 n. 2196; Milano

(*Brera*) 1872, n. 615; Milano

(*Retrospettiva*) 1883, p. 45;

Venezia 1922, p. 95 n. 4;

Milano 1983, p. 333 n.179

Milano, Pinacoteca di Brera

Come ha ben rilevato Luisa Arignon, in occasione della mostra dedicata ad Hayez nel 1983, questo autoritratto, firmato e datato in maniera emblematica, riscosse un notevole successo, quando comparve a Brera nel 1850, alla ripresa delle esposizioni interrotte per i tragici fatti del 1848-49. Venne infatti riprodotto in apertura dell'*Album* ed illustrato da un autorevole commento di Luigi Toccagni: «... tutto racchiude un'autobiografia [...] insieme con le fattezze, tramandò l'anima sua [...] Ritrasse quivi egli di sé più che mezza figura: vestito d'una negra tunichetta, coperto il capo d'un berretto che usar sogliono nelle loro officine i professori dell'arte, la tavolozza nell'una mano, e nell'altra quel miracoloso pennello, in atto di guardare al modello che gli sta innanzi per sorprendere i moti della vita e tradurli nella tela che si vede ivi posata sul cavalletto; atteggiamento sublime, perché non v'è spettacolo

più nobile a vedersi del genio nell'opera delle sue creazioni. Pochi e modesti arnesi arredano la stanza, e solo un panno vermiglio, posto a ridosso d'una sedia, interrompe quella parsimonia di tutto che distogliere possa la vista dal soggetto principale».

La straordinaria potenza e sobrietà espressiva del dipinto, ispirato all'autoritratto di Palma il Giovane conservato anch'esso a Brera, dovette colpire anche il Maffei, come testimonia una lettera, che è anche toccante riprova dell'intimità dei due uomini, inviata ad Hayez da Riva il 14 settembre 1851: «Ti acchiudo alcuni versi, tanto per ricordarmi alla tua cara amicizia, giacché ne ho tutto il bisogno per tollerare l'afflizione in cui mi ha posto la morte del mio buon fratello. Era l'unico del mio sangue che mi faceva dimenticare la mia solitudine d'ogni affetto domestico, e questa perdita è la maggior sciagura che mi potesse percuotere. Ora non può

consolarmene che la mano dell'amicizia, e il pensiero che stringo quella del più grande artista vivente è pure un grande sollievo al mio dolore.

A questi pochi versi voleva aggiungere parecchi altri sul mirabile ritratto che hai fatto di te medesimo, ma non ne sono contento, e in questi momenti non mi regge la testa a rifarli. Più tardi te li manderò» (Hayez 1890, p. 155).

Il proponimento del Maffei non ebbe esito, mentre dobbiamo invece ricordare il ruolo da lui svolto (lettera del pittore al poeta del 31 marzo 1863, in Nicodemi 1962, p. 213; e Paolo Feroni ad Hayez del 26 aprile 1863, in Hayez 1890, p. 192) nel dono dell'autoritratto hayeziano del 1862, per tanti versi complementare a questo dipinto, alla galleria degli Uffizi.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 333-34 (con bibliografia).





**Francesco Hayez**

*Venere che scherza con due colombe* (ritratto della ballerina Carlotta Chabert), 1830

Olio su tela, 183 × 137 cm

Esposizioni: Milano (*Brera*)

1830, p. 10 n. 37; Venezia

1923, p. 13 n. 84; Milano

1934, p. 46 n. 28; Milano

1953, p. 29; Milano 1975, p.

184 n. 183; Milano 1983, pp.

148-49 n. 71; Milano 1986,

p. 332 n. 146

Trento, Cassa di Risparmio di

Trento e Rovereto

Tra le opere di Hayez è stata giustamente una delle più celebrate, favorita da una fortuna critica ed espositiva che non ha conosciuto soste. Ispirato infatti al modello classico della *Venere callipigia* (Napoli, Museo Nazionale), riletto attraverso Tiziano e Giulio Romano, il dipinto suscitò, alla sua comparsa a Brera nel 1830, una vivacissima polemica tra romantici e classicisti per la dissacrazione delle forme ideali di Venere, attraverso le fattezze molto realistiche e sensuali della ballerina di poche virtù amata dal committente.

Naturalmente tutto lo schieramento romantico si serrò compatto a difesa del pittore, individuando, sulla scorta di quanto aveva già sottolineato Andrea Majer nel suo volume polemico *Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano* edito a Venezia nel 1818, nel gesto di Hayez

proprio un cosciente richiamo alla pratica del Vecellio, che aveva dato alle sue Veneri le apparenze contingenti delle cortigiane del proprio tempo. Quella che per la critica reazionaria non era dea, ma, come ricorda Hayez nelle *Memorie*, «la più schifosa donna del volgo», o uno sgradevole (ai canoni del bello ideale) essere difforme, fatto «di due donne messe assieme», con la «metà di sopra [...] più scarna di quella di sotto», fu in effetti una delle più geniali invenzioni figurative del primo Ottocento italiano, paragonabile per forza di provocazione e novità solo alle scelte del Bartolini, dalla polemica del 1812 sulla posa del modello a quella del 1840 sul famoso «gobbo».

Non è testimoniato, anche se ipotizzabile, un ruolo del Maffei in questa prima, importantissima, presenza di Hayez nell'ambito del

collezionismo trentino, che poi proprio nelle opere eseguite per il poeta avrà altri esiti di enorme rilievo. Per il conte Girolamo Malfatti, oltre a questa *Venere*, dipinta a Trento, l'artista eseguirà anche una vasta tela (oggi dispersa) di argomento erotico mitologico *Venere che conduce Elena da Paride*, esposta a Brera nel 1831, e probabilmente anch'essa legata alle passioni private del nobiluomo trentino. Di tutt'altro genere furono i dipinti eseguiti per un amico del Malfatti, il Conte Simone de' Consolati, residente in una bella villa neoclassica a Fontanasanta, del quale furono esposti a Brera, sempre nel 1831, una *Madonna col putto* ed un ritratto femminile di famiglia.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 148-49 (con bibliografia).





**Vincenzo Vela**  
(Ligornetto 1820-1891)

*Flora*

marmo, 115×60 cm

Firmato e datato sulla base:

«V. VELA 1882»

Milano, Civica Galleria d'Arte  
Moderna

Da Firenze, dove la prima Esposizione Italiana celebrava nel 1861 i fasti industriali ed artistici della neo-nata nazione italiana, Andrea Maffei scriveva all'amico Vela:

«Io sperava di vederti in Firenze, e valeva la pena di visitarla in questo momento lieto e glorioso. Sperava, io dico, di vedere ed abbracciare la tua persona, perché il tuo spirito ci venne nella tua bellissima Primavera; il fiore secondo me di tutte le opere di scalpello che adornavano questa magnifica esposizione. Ora quel saluto e quel bacio che avrei dato a te lo diedi a quella tua figlia coi pochi versi che ti acchiudo; ed ella mi rispose assai gentilmente con altrettanti versi che mise in bocca al valoroso poeta e carissimo amico mio Emilio Frullani» (BB, A-N 13, Bd.8, lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela del 2 novembre 1861).

Le due epigrafi gemelle pubbli-

cate nelle *Poesie scelte edite e inedite* (Firenze 1869, p. 300) col titolo *Sotto la statua di una giovinetta che si sveglia tra i fiori* fingevano un colloquio improntato al patriottico ottimismo del momento: il risveglio della Primavera diveniva il risveglio dell'Italia, che all'esortazione di Maffei: «Premi ancor quelle rose e sogna il cielo», rispondeva, per bocca del Frullani «Ogni anima all'amore oggi si desta / Ché primavera di riscatto è questa».

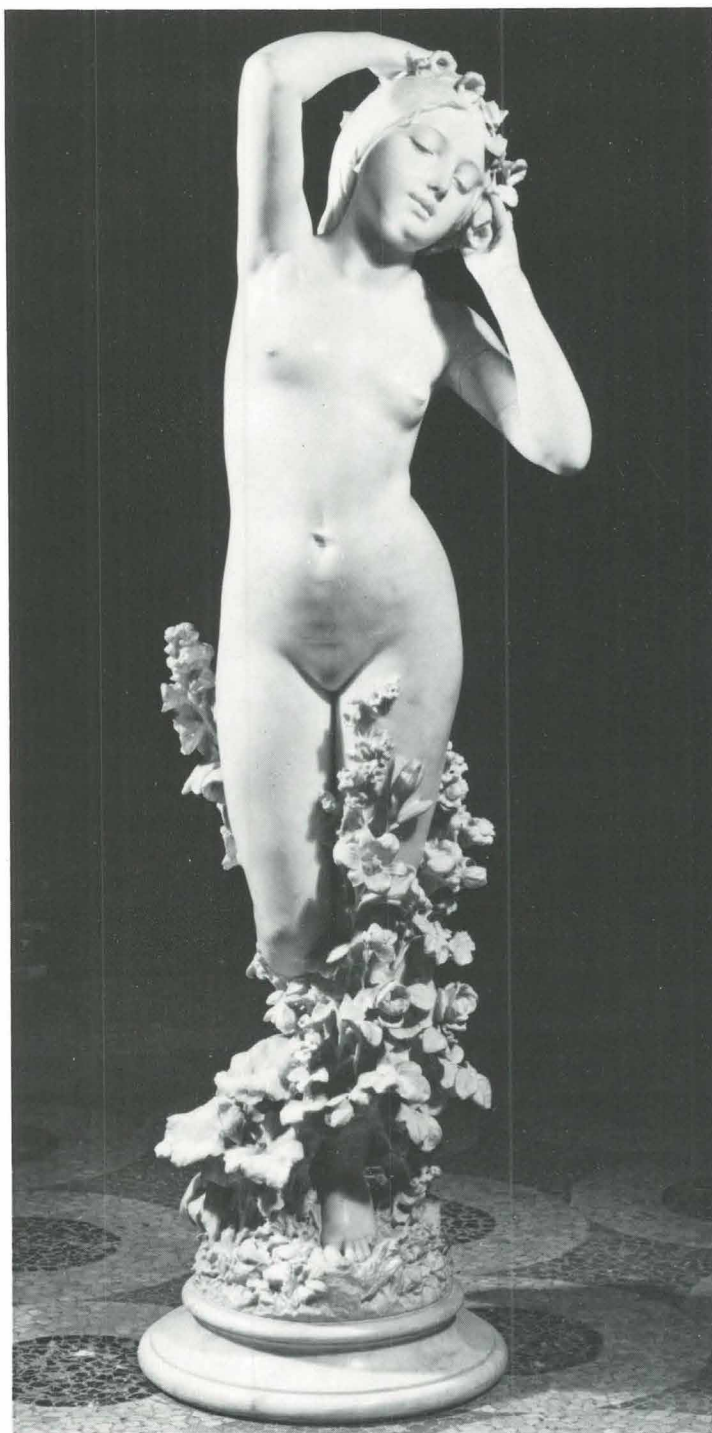
L'occasionalità dell'ispirazione e il carattere di *divertissement* dei due componimenti indicano l'ambito tutto privato cui deve riportarsi molta della produzione poetica di Maffei riferita ad opere d'arte; ce lo conferma anche una sua richiesta ancora al Vela: «Vorrei pure avere un'idea o in parole o con un segno di mattita della tua nuova statua *La Rassegnata* che mi dicono meravigliosa: l'argomento m'ispira e desidero farne

una poesia da indirizzarti» (lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela 8 marzo 1854, BB, A-N 13, Bd. 8).

La *Flora*, o *Primavera*, era stata originariamente eseguita nel 1856 per Niccolò Bottacin (cfr. L. Rizzi, 1907; attualmente conservata nel Museo Civico di Padova); la grazia seducente dell'immagine incontrò un prevedibile favore nel pubblico ottocentesco, ed il Vela redigendo nel 1880 un catalogo delle proprie opere, ne ricorda tre copie, eseguite rispettivamente per il noto committente napoletano Vonwiller, per Parigi e per Pietroburgo. La versione qui esposta, eseguita per il marchese Ala Ponzoni, è documentata nel carteggio dello scultore; la commissione risaliva almeno al 1863, ma dovette essere revocata quattro anni dopo per gravi difficoltà economiche del committente; solo nel 1878 lo scultore riceveva una nuova richiesta ed accettava di eseguir-

re la statua per la somma di settemila franchi (le lettere tra Vela e Ala Ponzoni sono conservate BB, A-N 13).

La fortuna della *Flora* presso i committenti privati non trova riscontro nel giudizio delle istituzioni. All'Esposizione fiorentina del 1861, nonostante il giudizio encomiastico del Maffei, la statua risulta pressoché ignorata dalla critica, anche se il carattere indubbiamente decorativo dell'immagine, le valeva una incisione sul Giornale dell'Esposizione, e il ruolo di caposcuola ormai riconosciuto al suo autore non poteva esimere la giuria dall'assegnarle un premio, con le motivazioni peraltro generiche di «Ingegno, eleganza, grazia, e originalità di forme». La censura della critica era probabilmente motivata dal carattere vagamente sensuale dell'invenzione in una stagione in cui all'arte si chiedeva di divulgare con immagini didascaliche i nuovi ideali unitari; e tan-





to più appariva ingiustificata tale censura nei confronti di un artista che nel decennio precedente si era imposto proprio per inedite soluzioni linguistiche sostenute da quegli ideali patriottici (Cinelli 1983, p. 34).

Ad osservatori meno coinvolti nel contingente della politica sabauda la Flora appariva infatti come una delle opere più riuscite del Vela: «Qu'elle est belle, cette Flore, dans une attitude qui engendre les lignes le plus délicieusement flexueuses! Quel moelleux, quel *flou*, quelle morbidesse dans les contours! A voir les plis de la hanche sur laquelle s'appuie le corps, on dirait que le marbre est devenu flexible e qu'il respire, on serait tenté de toucher la statue pour s'assurer si un sang chaud ne circule pas dans les veines bluâtres du carrare» (Revon 1860).

b.c.



V. Vela, *Flora* (gesso)



Tetar van Elven, *Atelier di Vela*



## Cincinnato Baruzzi

(Bologna 1796-1878)

*Eva*, 1836

marmo, 117 × 67 × 70 cm

Milano, Civica Galleria d'Arte

Moderna

Fra le opere che il Baruzzi espose a Brera nel 1837, la *Salma-ce*, la *Cimbalista*, e la *Eva*, Maffei notò con entusiasmo quest'ultima, che avvicinava nella medesima ammirazione alla Fiducia in Dio di Bartolini: «Quest'oggi si chiusero le sale dell'Esposizione – scriveva il 31 maggio all'amico Gazzolletti – Pochi bellissimi dipinti in un vortice di mediocrità.

La statuaria invece, per colpa dell'Hayez che non espone, ha rovesciato in quest'anno gli altari della pittura. La fiducia in Dio scolpita dal Bartolini e l'Eva del Baruzzi sono due miracoli dell'arte» (Brol 1935, p. 6).

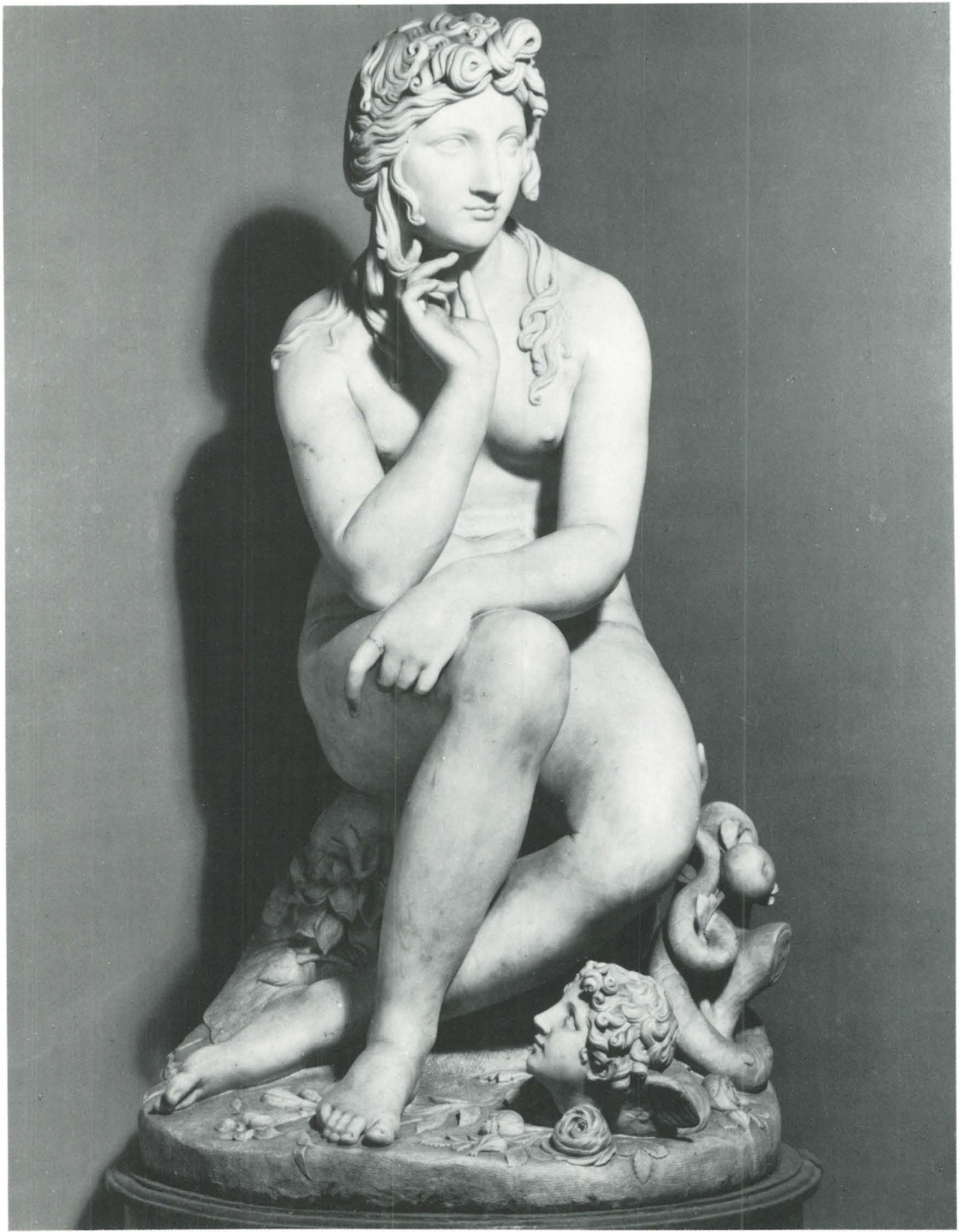
Da un confronto tra questa scultura e le altre due opere, documentate attualmente solo da incisioni e descrizioni contemporanee, possiamo ragionevolmente supporre che la Eva rappresentasse la soluzione più avanzata: a paragone della «sobrietà di curve» e del «riposo della persona» della *Salmace* e della grazia sentimentale della *Cimbalista* proponeva un eccentrico recupero di modelli neomanieristi, all'interno di una

soluzione compositiva più sollecitata della vivacità narrativa che del rispetto ai canoni accademici: «le forme sue sono quali convengono alla madre del genere umano, piene e tondeggianti, forse anzi in qualche sito soverchiamente, a segno di non cedere al peso ove siede, e di lasciare appiglio alla oculata censura in qualche eccesso della coscia sinistra, come ne lascia il piede di questa ripiegato, sì che direbbesi mancasse il marmo per finir interamente la pianta. La schiena, forse un po' corta fino agli ilii e il seno non secondante la curvatura della persona poteano anche esser notati da un occhio scrutatore; ma questi appunti aveano luogo soltanto dopo che l'ammirazione si fosse sfogata nel contemplare quell'accademia stupenda d'una figura che accoppia l'ardimento michelangiolesco e la finitezza di Prassitele. Tiene essa il braccio destro atteggiato in modo da coprire in parte il petto, quasi il poeta (e non a caso il chiamato poeta) non abbia temuto di sacrificare le bellezze di questo all'azione, sicuro che abbastanza ne

rivelava tutto l'insieme e ciascuna parte, che ciascuna è stupenda. Ma tutte vince la testa: una testa che non te ne ricorda verun'altra, vera, viva, esprimente, intorno alla quale sono gettate con franchezza maestra le chiome fra neglette e artificiose; e su cui tu vedi dipinta una intensa lotta, tu leggi l'idea espressa con sublime verità di cui possa rendersi capace la scultura» (Glorie 1837, p. 24-25).

La fedele descrizione del recensore delle Glorie, esemplare testimonianza dei binari che orientava la lettura del pubblico ottocentesco, chiarisce anche i motivi dell'apprezzamento di Maffei: il pathos espressivo, sottolineato dalla tornitura michelangiolesca delle forme, che lo scultore, non a caso paragonato ad un poeta, aveva impresso alla figura di Eva, corrispondeva alla sensibilità del Maffei, che d'altro canto vedeva confermata nella estrema finitezza dell'esecuzione di ascendenza canoviana, l'esigenza di una perfezione formale.

b.c.





## Antonio Viviani

da Lorenzo Bartolini

*La Fiducia in Dio*, 1836

su disegno di Demaurizio

Incisione a bulino su rame,

275 × 190 mm

In basso a sinistra:

«Demaurizio dis.»; in basso a

destra: «A. Viviani incise»;

didascalia: «La Fiducia in Dio,  
statua in marmo dello scultore  
Lorenzo Bartolini, eseguita per

commissione della / Marchesa

Rosina Trivulzio vedova Poldi.

/ La confiance in Dieu, statue

en marbre du sculpteur L.

Bartolini, appartenant à

Madame / la Marquise Rosine

Trivulzio veuve Poldi».

In *Album Esposizione di Belle*

*Arti in Milano*, a. I, 1837, p. 26

Milano, Biblioteca Nazionale

Braidense

Pietro Giordani, sensibile interprete del linguaggio bartoliniano immaginava che la richiesta della marchesa Trivulzio allo scultore pratese per un monumento sepolcrale in memoria del consorte, fosse avvenuta con queste parole: «Quel che io vorrei è un lavoro d'arte più grazioso che magnifico; il quale io possa tenere nelle mie camere, e quotidianamente sotto gli occhi di Giacomo e Matilde miei figli; mostrando loro un saggio de' pensieri eleganti e degli affetti delicati che dalle nobili arti negli animi non duri s'infondono; ripetendo come vissi contenta del padre loro, e come la sua partita mi lasciò mesta e perpetuamente ricordevole: cosicché quella scultura sia per essi quotidiana scuola di parentevole pietà e di sentimento del bello» (Giordani 1836, p. 79).

La gentile invenzione del Giordani rende tangibile, oltre ogni diatriba accademica, sull'imitazione della natura, lo spessore semantico di questa immagine, «opera prediletta» dello scultore, nella quale egli «ha studiato con tanto

amore e con tanta fatica lungamente, parendogli che in essa meglio che nelle altre abbia dimostrato ciò che egli sente dell'arte [...] osservare la natura, sceglierne il bello, e rappresentarlo» (Giordani 1836, p. 73; per una completa documentazione sulla statua cfr. in Lorenzo Bartolini 1978, sezione gipsoteca n. 14, e sezione disegni nn. 63 e 64).

Esposta a Brera nel 1836, la *Fiducia in Dio*, proprio per il sapiente equilibrio tra l'espressione di affetti quotidiani e il rigore della soluzione formale, poté trovarsi al centro delle opposte critiche di «naturalisti» e «idealisti»: «Ma nessuno poteva esserci — concludeva l'estensore delle *Glorie* — che non lodasse la squisitezza ond'è condotto quel marmo, che il diresti veramente persona viva».

Per illustrare quest'opera d'eccezione il Sacchi sceglieva sul primo *Album* del 1837 un contributo altrettanto prestigioso: un componimento poetico di Andrea Maffei, che scrivendo all'amico Gazzoletti aveva definito la *Fiducia* «un miracolo dell'arte»:

«Chi t'ha rapito, creatura bella,  
/ L'ale, il moto, i colori e la favella?  
/ Tu levasti pur ora al paradiso  
/ Forse non paga della terra, il viso  
/ Pur or da quelle tue labbra celesti  
/ La preghiera degli Angeli movesti.  
/ Ben l'ufficio de' sensi e l'intelletto  
/ Sospeso è in te, ma ti riman l'affetto.  
/ Né poi che l'uomo nell'error si dolse  
/ Con più viva fiducia a Dio si volse.  
// Sei tu l'immagine della speme eterna  
/ Nell'eterno dolor che ne governa?  
/ O non ancor dell'alito immortale  
L'ultima ti commosse aura vitale?  
/ Lo spiro attendi creator del sole  
/ Che le membra ti sciolga e le parole?  
/ Oh se il cor mi fa benda alla pupilla,  
/ E tu non sei, che inanimata argilla,  
/ Se dal ciel non cadesti, e non ti fea  
/ Una scintilla del voler che crea;  
/ La fantasia che ti scolpì la vita  
/ Vide, in arcana vision rapita  
/ L'Angelo dell'Amore e del perdono  
/ Così comporsi dell'Eterno al trono.»

b.c.



*Donatello del.*

*Il Vasari incise.*

*La Fiducia in Dio statua in marmo dello scultore Lorenzo Bartolini, eseguita per commissione della  
Marchesa Rosina Trivulzio vedova Poldi.*

*La confiance en Dieu statue en marbre du sculpteur L. Bartolini appartenant à Madame  
la Marquise Rosine Trivulzio veuve Poldi.*



## Arnaldo Fusinati

su disegno di Demaurizio, dal  
dipinto di Natale Schiavoni  
(Chioggia 1777 - Venezia 1858)

*La Malinconia*, 1836

Incisione a bulino su rame,  
278 × 192 mm

In basso a sinistra: «De  
Maurizio dis.»; in basso al  
centro: «P. Anderloni dir.»; in  
basso a destra: «Fusinati inc.»;

didascalia: «La Malinconia,  
quadro del Pittore Natale  
Schiavoni di proprietà del Sig.r  
/ Professore Rafaello Tosoni /  
La Mélancolie, tableau de Mr.  
Schiavoni appartenant au  
Professeur Raphael Tosoni».  
In *Album Esposizione di Belle  
Arti in Milano*, a. I, 1837, p. 57  
Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

La ripresa ottocentesca del celebre tema iconografico della Malinconia spetta a questa immagine di Natale Schiavoni, esposta a Brera nel 1837; successivamente il pittore lo affronterà nuovamente (1840 e 1841), variandone l'iconografia fino ad una trasformazione in senso narrativo dell'immagine: nella versione più celebre, acquistata dal re Leopoldo del Belgio e per la quale si contano almeno cinque repliche, la Malinconia era infatti personificata da una giovane alla tomba dello sposo scomparso (Sernagiotto 1881, pp. 423 e ss.), del tutto estranea alla dolente figura femminile del 1837, nella quale gli accenni di segreti al costume contemporaneo, soprattutto nell'acconciatura dei capelli, non compromettevano la possibilità di una identificazione simbolica.

Giuseppe Sacchi, che ne intuiva la consonanza con il pubblico romantico e la includeva tra le opere scelte per essere riprodotte nel primo *Album*, ne proponeva, con un parallelo letterario tra i più prestigiosi, una lettura in chiave addirittura manzoniana, citando i versi del coro di Ermengarda: «Quei due grandi occhi che hanno versato preziose lacrime non sono ora fisi a nulla di terreno; tremuli sospirano il cielo ove fugì la speranza e da cui discende il conforto».

Al di là di questa interpretazione contenutistica, tutta legata alla fruizione contemporanea, il Sacchi sapeva cogliere con estrema sottigliezza le peculiarità linguistiche della «delicata maniera» dello Schiavoni, sottolineando la sua perizia nel «[...] condurre il dipinto con un pennelleggiare così sfuma-

to e leggero che dir potrebbesi aereo. Mentre certi pittori, anche celebri, cercano di ottenere l'effetto col caricare ed esagerare le tinte, Schiavoni invece magistralmente lo consegue coll'accuratezza del pennello nel condurre le tinte stesse, nel fonderle, nell'insoavirle. I suoi dipinti hanno la trasparenza dello smalto e riescono piacentissimi allo sguardo». Una tecnica che derivava evidentemente al pittore dall'esperienza di miniaturista, ma per la quale il Sacchi proponeva, in un felice accostamento, il precedente figurativo di Carlo Dolce, il più «soave» tra i pittori fiorentini del Seicento: «L'ingegno di Natale Schiavoni può paragonarsi a quello di Carlo Dolce: ha la stessa grazia, gli stessi vezzi: egli può dirsi, e a ragione, un vero pittore di Gabinetto».

b.c.



*Demaurizio dis.*

*P. Anderloni dir.*

*Fucinati inc.*

*La Malinconia, quadro del Pittore Natale Schiavoni di proprietà del Sig.  
Professore Raffaello Tosoni.  
La Melancolie, tableau de M. Schiavoni appartenant au Professeur Raphael Tosoni.*



**Natale Schiavoni**

*Dormiente*, 1842

Olio su tela, cm 121 × 156

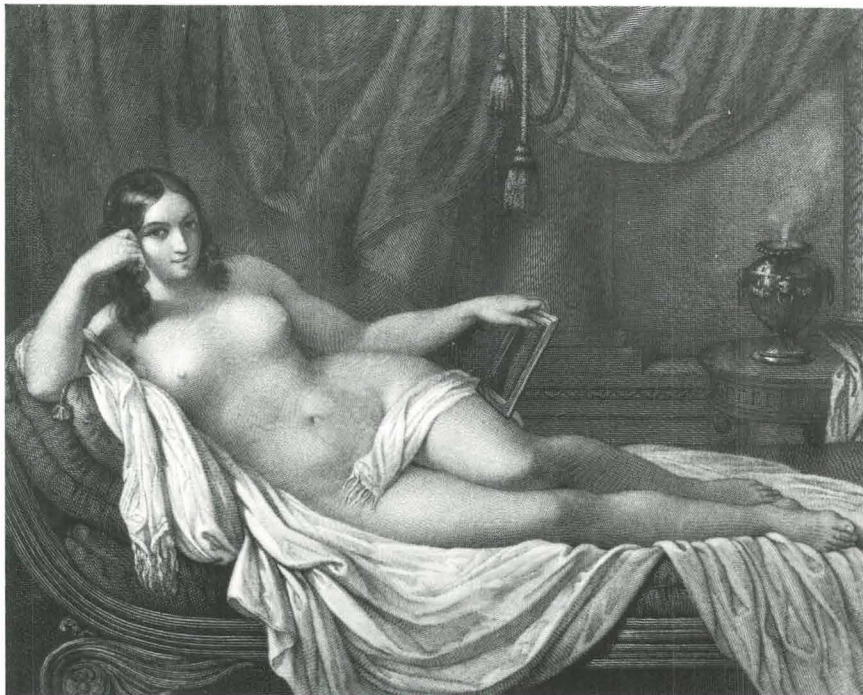
Firmato e datato:

«N. Schiavoni P. 1842»

Esposizioni: Pordenone 1971,

p. 95, fig. 59

Venezia, collezione privata



N. Schiavoni, *Venere*

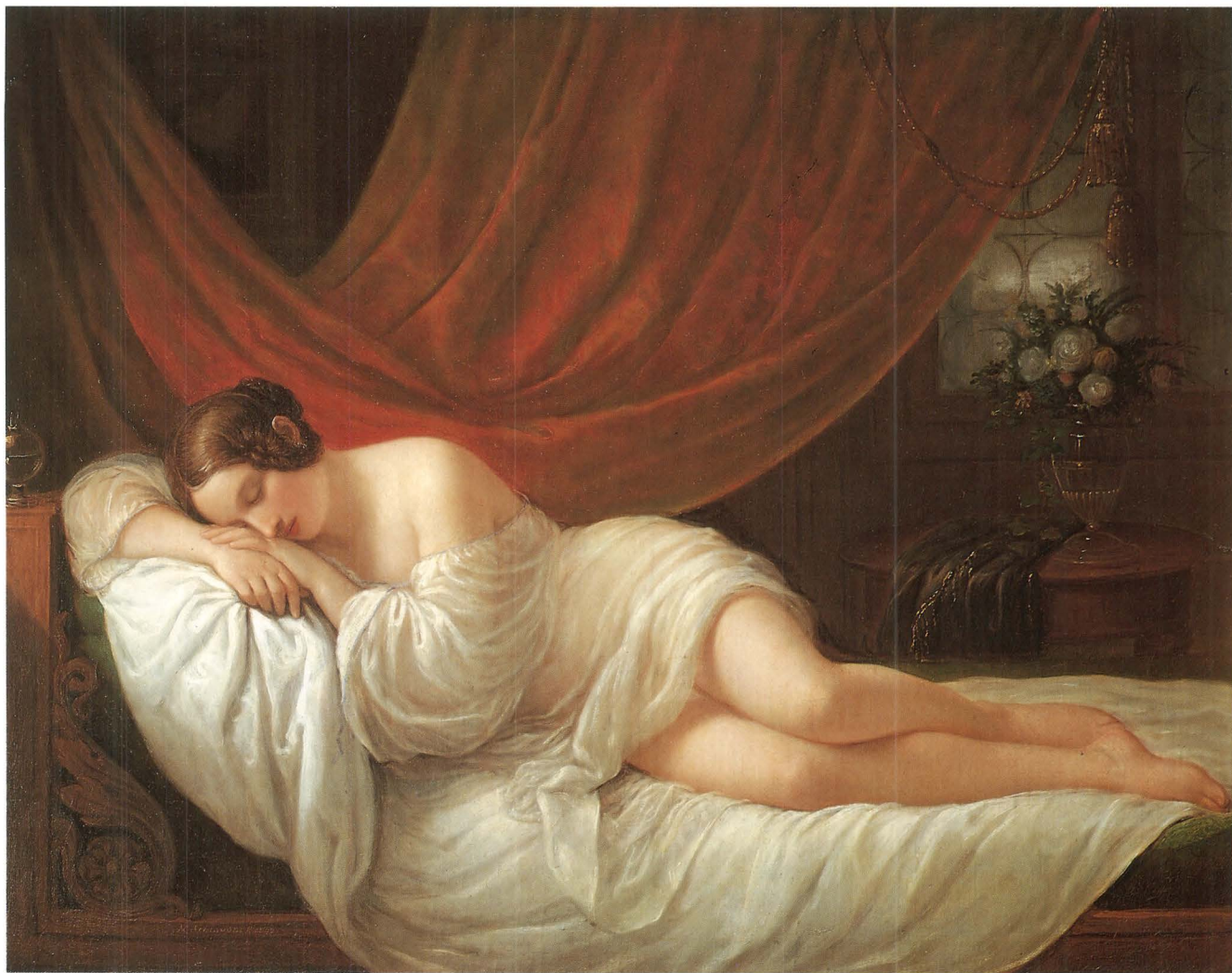
Le seducenti figure femminili che avevano reso famoso il nome di Natale Schiavoni trovano, per la possibilità di una traduzione sul versante letterario e la perfezione delle forme, un'ideale rispondenza nel gusto di Andrea Maffei, che al pittore veneto era legato anche da interessi collezionistici e di mercato, e di cui possedeva due quadri, la cui collocazione, come quella di un ritratto gio-

vanile, è attualmente sconosciuta.

È comunque possibile documentare la fondamentale presenza dello Schiavoni nella collezione del poeta trentino attraverso questa *Dormiente*, il cui prototipo si deve identificare in una Venere dipinta per il tenore Napoleone Moriani (1806-1878) quando si trovava a Venezia per cantare ne «Le illustri rivali» di Mercadante e che il figlio del pittore, Felice,

così descriveva nel 1880: «[...] le pieghe della biancheria erano sì ben fatte, sì bene adattate alla persona, e sì bene ombreggiate da far l'effetto di essere flessibili e un po' sollevate» (Sernagiotto 1881, p. 444).

L'invenzione di una Venere contemporanea, dipinta a grandezza naturale e a figura intera, «mezza coperta da finissima biancheria» destò, ricorda il Sernagiotto,



«non entusiasmo, ma furore»; così nel 1841, destinate al favorevole mercato, c'erano, nello studio viennese dello Schiavoni, ben tre redazioni di quel tema, ed in una di esse il Sernagiotto identificava l'esemplare qui esposto, citandolo già allora nella collocazione attuale.

Nella produzione di Natale Schiavoni, troppo spesso compiacente alle facili fortune del gene-

re, tanto da mortificare talvolta innegabili doti di mestiere, questa *Dormiente* costituisce una testimonianza eccezionale per la raffinatezza dell'immaginazione e la qualità della stesura pittorica. I dettagli preziosi – la vetrata, il vaso di cristallo, le nappe dorate dei tendaggi, l'agrippina intagliata – che traducono su di un piano contemporaneo il modello prestigioso della tradizione veneta cinquecente-

sca, ne sanno al contempo mantenere il carattere di immagine aulica; mentre la cromia impeccabile dei rossi e dei bianchi, riflessa nel carnato della giovane donna, rivela un virtuosismo immune da ogni esteriorità, che giustifica l'entusiasmo dei critici ottocenteschi, quando riconoscevano allo Schiavoni «un pennello di rose» (Berra, III, 1838).

b.c.



**Paolo Toschi**, scuola di  
(Parma 1788-1854)  
su disegno di Fleissner, dal  
dipinto di Friedrich von  
Amerling  
(Vienna 1803-1887)  
*L'Assopita*, 1838  
Incisione a bulino su rame,  
190×275 mm  
In alto a destra «Paolo Toschi  
diresse», didascalia «L'Assopita

del professore Federico  
Amerling membro dell'I.R.  
Accademia di Vienna, di  
proprietà del Sig.<sup>r</sup> marchese G.  
d'Adda»  
In *Album. Esposizione di Belle  
Arti in Milano*, a.II, 1838, p.  
67  
Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

Il dipinto del maestro austriaco, presentato a Brera nel 1838 e commentato nell'*Album* da Gottardo Calvi, suscitò anche l'attenzione del Maffei, che gli dedicò una lunga cantica, dal titolo *Sopra un dipinto di Federico Amerling rappresentante una giovine coricata, in un soave pensiero, con un ritratto in mano, ed un bambino che le scherza a lato*. Quindi anche il poeta ebbe parte nella fortuna critica goduta dal caposcuola della pittura biedermeier tedesca, insieme al Waldmüller, a Milano, dove fu presente alle esposizioni braidensi ed ebbe contatti con gli artisti più celebri, come confermano i suoi ritratti di Hayez, Giuseppe Canella e Pompeo Marchesi, e l'ospitalità da lui usufruita nella casa di Giuseppe Molteni.

In un dipinto quale *L'Assopita*, pur attraverso la documentazione un po' riduttiva dell'incisione, ap-

pare evidente una ricerca espressiva che avvicina la sua pittura agli esiti contemporanei di Natale Schiavoni e di Hayez. Peculiarità, che la parafrasi poetica del Maffei non si lascia sfuggire, anche se forzando in accenti di più aperta sentimentalità, passionalità romantica quello che è il tono, anche sul versante formale, di fondamentale erotismo neosettecentesco del dialogo, galante come un minuetto, che si svolge tra la donna coricata ed il putto. Nella trasposizione poetica il dipinto dell'Amerling viene dunque decifrato in una chiave forzata, come espressione del tormento esistenziale contemporaneo, quale poi si riproporrà nella lettura della *Malinconia* e della *Meditazione* hayeziane:

«Non è veglia in quegli occhi e non è sonno, / A qual terrena immagine / Comparar quei divini occhi si ponno? // All'ora vesperti-

na, a quella stanca / Luce che il cielo imporpora / Quando ancor non è bujo e il giorno manca. // In una dolce illusion che vita / Spira all'effigie incognita, / La bellissima vergine è rapita. // Caro delirio del pensier che un'ora / Toglie al profondo vortice / Che le passate voluttà divora; // E vagheggia nel finto un vero aspetto, / E tramutarsi in talamo / Mira le coltri del virgineo letto: // Pari a quel bianco temprato lume / Che le cortine seriche / Varca e la rosea qualità n'assume. // Non rapirla, o fanciullo, al lusinghiero / Sogno non far che cedano / Le sue magiche larve al nudo vero! // Non chiamarla al dolor dell'esistenza, / Alle segrete lagrime / Dell'amaro abbandono o dell'assenza!» (Maffei 1869, pp. 62-63).

f.m.



*Paolo Toschi disasse.*

*L'Assopita del professore Federico Amerling membro dell'I.R. Accademia di Vienna, di proprietà del Sig.<sup>o</sup> marchese G. d'Adda.*



### Aurelio Alfieri

su disegno di Dusi, dalla  
scultura di Luigi Ferrari  
(1810-1894)

*La Malinconia*, 1838

Incisione a bulino su rame,  
275 × 190 mm

In basso a sinistra: «Dusi  
dis.»; in basso a destra: «A.  
Alfieri inc.»; didascalia: «La  
Malinconia, del Scultore

Ferrario, di proprietà del  
nobile C. Ambrogio Uboldo /  
*La Mélancolie, ouvrage du  
Sculpteur Ferrario propriété de  
Mr le Chevalier / Ambroise  
Uboldo*»

In *Album Esposizione di Belle  
Arti in Milano*, a. II, 1838,  
pp. 79-83

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

Il sonetto del Pezzi, che le *Glorie* del 1838 pubblicavano a commento della *Malinconia* di Luigi Ferrari, riducevano le possibilità di elaborazione fantastica dell'allegoria, traducendone il contenuto emotivo in immagini di prosaica quotidianità, ben lontane dalle suggestive trascrizioni del Maffei: «Ad alleviarti il duol, saper vorrei / Perché sì mesta sei? / Forse spirò sul verginale tuo seno / Alito impuro? o tolse / Dal guardo il bel sereno / Il pensier che il tuo caro ad altra il volse? / O la mestizia è nata / Dopo la piena d'un immenso affetto / Che traboccò nel petto?» (Le Glorie 1838, p. 156).

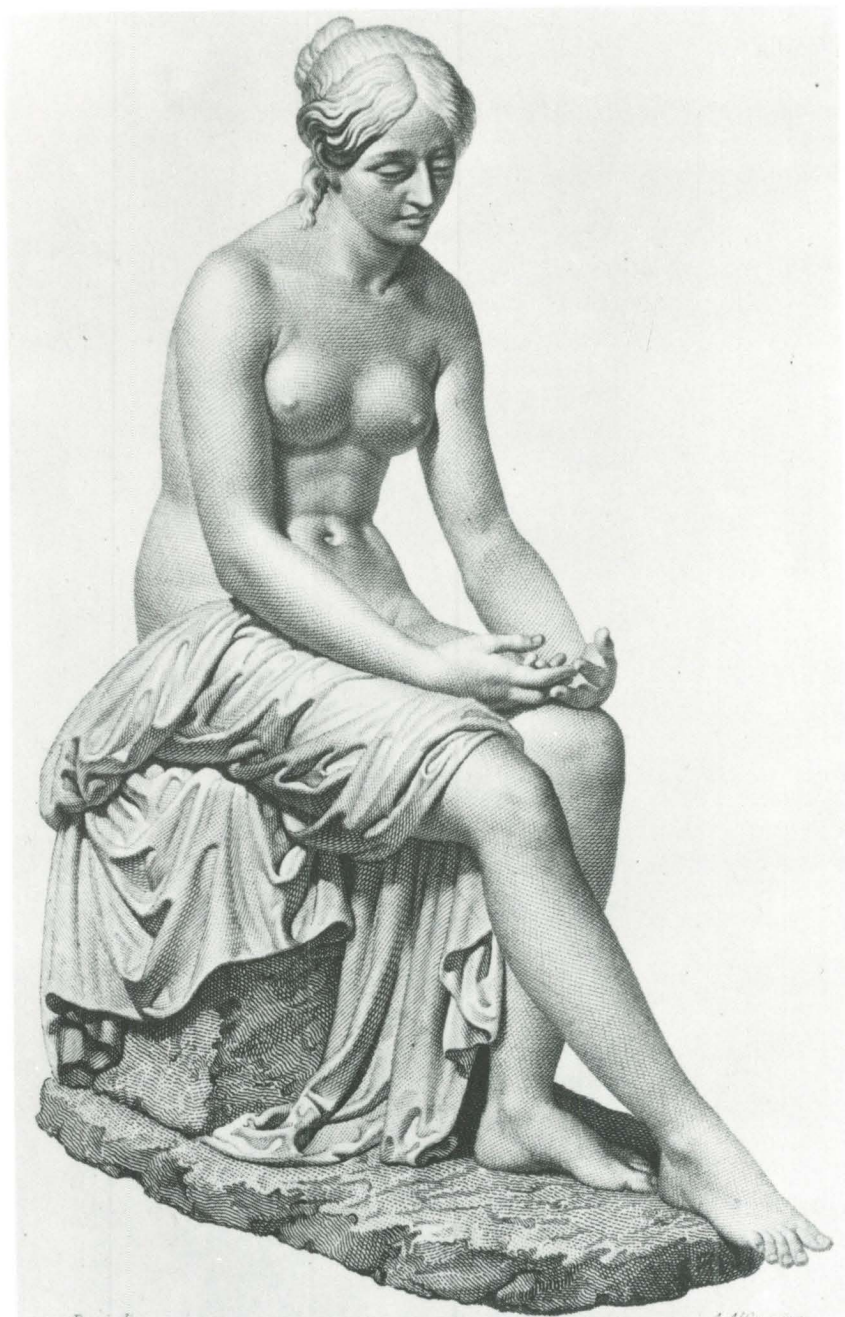
Francesco Gualdo che illustrava per l'*Album* la scultura del giovane Ferrari, già famoso per il *Lacoonte* presentato con straordina-

rio successo l'anno precedente (Boito 1877, pp. 137-140) preferiva evitare il pericolo dei tentativi poetici, e coglieva invece l'occasione per condurre una lettura aggiornata sul recente dibattito intorno alla *Fiducia in Dio* di Bartolini che, pur estranea nell'ispirazione e nei sentimenti, poteva offrire una chiave di lettura anche per la grazia delicata della *Malinconia*, nella quale lo scultore veneziano cercava un equilibrio tra gli esempi della Grecia classica e gli affetti contemporanei, per aggiornare sui nuovi gusti del pubblico la sua formazione accademica. Così il Gualdo poteva lodare «la postura naturale», «le bellissime e scelte forme», «il castigato disegno», «la gentilezza delle estremità», «la divina beltade del volto» di «questa cara fanciulla le cui for-

me son rese nella loro casta ed originale bellezza, lontana da quell'ideale di perfezione che torna sempre in difetto perché toglie alla natura tanto di verità, quanto le dona di apparente» (Gualdo 1838, p. 83).

A confermare che l'apprezzamento positivo della *Malinconia* dipendeva dal legame emotivo che poteva instaurarsi con il pubblico contemporaneo, per il quale divenivano immagini emblematiche di una condizione interiore, sta il giudizio di Boito, che nel 1877 scopriva nelle opere del Ferrario «un che di sonnacchioso» e liquidava prosasticamente la *Malinconia* come «una Donna quasi nuda che pensa» (Boito 1877, p. 141).

b.c.



*Dusti del.*

*A. Alfieri inc.*

*La Melancolia, del Scultore Ferrario, di proprietà del nobile C. Ambrogio Uboldi.*

*La Melancolie, ouvrage du Sculpteur Ferrario propriété de M. le Chevalier  
Ambroise Uboldi.*



**Francesco Hayez**

*Studio per la «Malinconia»,*  
1840

Disegno a matita su carta  
bianca, 250 × 172 mm  
Milano, Accademia di Brera



Si tratta dello studio della modella, per la prima versione del dipinto (appartenente all'Album grande II dei disegni dell'artista, n. 27/355).

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, p. 230.





## Francesco Hayez

*Un pensiero malinconico*, 1842

Olio su tela, 136,6×104 cm

Firmato in alto a sinistra

«Fran.<sup>co</sup> Hayez p»

Esposizioni: Milano (*Brera*)

1842, p. 43 n. 355; Milano

1934, p. 49 n. 46; Milano

1983, pp. 232-33 n. 111

Milano, collezione privata

Capolavoro della maturità dell'artista, è la seconda versione, più riuscita a giudizio concorde della critica coeva e dello stesso Hayez, eseguita per Gaetano Tacciolini di un dipinto portato a termine tra il 1840 ed il '41 per il marchese Filippo Ala Ponzoni (Milano, Pinacoteca di Brera). L'opera che, tra i numerosi riconoscimenti ebbe un sensibilissimo commento lirico di Giovanni Prati, è la ripresa romantica di un celebre tema, quello della *Malinconia*, la cui grande fortuna iconografica ebbe inizio dalla notissima stampa di Dürer (per un affascinante percorso di tale fortuna, con incursioni anche in ambito ottocentesco, cf. P.-K. Schuster, *Das Bild der Bilder Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich*, in «Idea Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», I, 1982, pp. 72-134). La ripresa del tema nell'ambito della cultura figurativa italiana ottocentesca non spetta in realtà ad Hayez, bensì a Natale Schiavoni con un olio presentato nel 1837 a Brera e allo scultore Luigi Ferrari con una statua in marmo eseguita nel 1838 per Ambrogio Uboldo, la quale, riprodotta

nell'*Album* dedicato all'esposizione di quell'anno, presenta la stessa soluzione iconografica delle mani intrecciate propria della prima versione della *Malinconia* hayeziana. Il successo del soggetto, affrontato ancora in pittura con frequenza dallo stesso Schiavoni, da Francesco Scaramuzza (1838), Eliseo Sala (1846), Gian Francesco Locatello (1851), Giuseppe Lorenzi (1855), Emilio Magistretti (1881), ed in scultura da Giorgio Bernasconi (1847), Ignazio Micotti (1855), Silvestro Simonetta (1859), si spiega, su un terreno propriamente figurativo, con una rinnovata fortuna, anche grafica, della pittura del Seicento bolognese, come le celebri serie di *Sibille* del Guercino e del Domenichino.

Ma le enigmatiche figure bibliche divengono, soprattutto nell'opera di Hayez, la personificazione allegorica del malessere esistenziale dell'animo romantico. Ed in questo senso va verificata l'incidenza con la letteratura contemporanea, intensissima quella con il canto *Alla Malinconia* del Maffei, dove la raffigurazione di questa dolente Musa ispiratrice dell'arte

contemporanea, ha nelle proprie «forme, / Pallide del pallor d'una tranquilla / Notte», nella ribadita «candida imago», un'icastica affinità con la sublime creazione hayeziana. La cui più convincente trascrizione poetica ed esegetica restano ancora altri versi della cantica del Maffei: «Oh chi dirà gli aspetti / Fantastici, infiniti in cui ti giova / Palesarti al pensier che t'amoreggia? / Sovente al dì che cede, / Per solitario calle / D'un poggio o d'una valle, / Solitaria e romita errar ti vede; / E come ninfa antica, / O dea de' boschi amica, / Nella tua verde reggia / Di tufi erbosi o di conserta foglia / Bellissima gli apparì ed improvvisa. / E coll'occhio segreto ei ti ravvisa / Alle pallide gote, / Alle pupille immote / Ed in estasi lunga al ciel rivolte, / Alle trecce disciolte, / Al serto di viola, / Mezzo ed unico fior che t'incorona; / Ed ivi a lui risuona, / Come un eco di ciel, la tua parola».

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 232-34 (con bibliografia).





**Caterina Piotti Pirola**

(Milano 1800 - morta dopo il 1880)

su disegno di Pietro Anderloni,  
dal dipinto di Friedrich von  
Amerling

*La Giardiniera*, 1844

Incisione a bulino su rame,  
257 × 190 mm

In alto a sinistra «Profess.  
Anderloni dis.», a destra  
«Caterina Piotti-Pirola inc.»,  
didascalia «Una Giardiniera,  
dipinto di Federico Amerling,  
di proprietà del Sig.<sup>r</sup> Marchese  
Girolamo d'Adda»

In *Album. Esposizione di Belle  
Arti in Milano*, a.VIII, 1844,  
p. 60

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

Esposto a Brera nel 1844, il dipinto ebbe la buona sorte di venire inciso dal sapiente bulino di Caterina Piotti Pirola, in quella che venne giudicata una delle migliori stampe mai comparse su di una strenna italiana. A questa eccezionale fortuna visiva doveva corrispondere l'autorevole avallo critico di Pietro Estense Selvatico, che buon conoscitore della situazione artistica tedesca (siamo alla vigilia di un suo fondamentale viaggio a Vienna e Monaco), sottolineò il ruolo fondamentale di tramite esercitato dall'Amerling, grazie anche alle sue presenze in Italia, tra le esperienze figurative delle due nazioni. E lo so-

stenne al tempo stesso, difendendolo da una certa ostilità che andava serpeggiando nei suoi confronti: «I giovinotti avrebbero pure desiderato di vedere nella Pinacoteca di Brera vivo e vispo l'originale di quella bella giardiniera che ci ritrasse *Federico Amerling* con quel valore che l'Italia e la Germania già ammirano da più anni. Sì, sarà vero quello che mi andavano sussurando alcuni, che in questa testa vi fosse una tinta troppo tendente al color di cera; sarà vero che la mano ed il braccio non s'acconcino bene colla spalla; ma quando io mi fermo dinanzi a quel simpatico volto, vi leggo uno sguardo sì carezzevole,

sì fascinante che m'è forza sorvolare su qualche difettuccio, e venerare l'Amerling come uno degli artisti che meglio indovina la grazia e la gentilezza».

Quello che però ora ci appare più interessante nel dipinto dell'Amerling è la riprova del passaggio della lezione di Hayez attraverso l'evidente riferimento ad un'opera fondamentale come la *Malinconia*, nell'esperienza figurativa del biedermeier tedesco, cui, a sua volta il pittore veneto aveva prestato, dopo il viaggio del 1837 a Vienna e Monaco, la più viva attenzione.

f.m.



*Prof. Andriani del.*

*incisa: P. de' Pirelli.*

*Una bizzelluccia, disegno di Federico Amstelung, di proprietà del Sig. Marchese Girolamo d'Adda.*



**Giuseppe Conti e Antonio Viviani**

su disegno di Baldassare Verazzi, dal dipinto di Eliseo Sala  
(Milano 1813 - Rancate Brianza 1879)

*Il saluto al mattino*, 1844  
Incisione a bulino su rame,  
275×212 mm

In alto a sinistra «Sala Eliseo dip.», al centro «Verazzi dis.», a destra «Viviani e Conti inc.», didascalia «Saluto al

mattino», in basso a sinistra «B. Cattaneo impresse», a destra «P. Ripamonti Carpano Editore»

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.I, 1844, p. 134  
Arco, Biblioteca Civica

Questa presentazione sulla prestigiosa testata delle *Gemme* del giovane artista, ormai emergente nella schiera dei seguaci di Hayez, rivela l'accortezza promozionale del Maffei, che introduce in prosa il dipinto, presentando a sua volta due diverse parafrasi poetiche di esso stese da Agostino Cagnoli e dall'amico Antonio Gazzoletti. Si trattava infatti di un'opera abbastanza accattivante e sapientemente costruita nel dosaggio di componenti diverse: l'ascendenza galante, di tono neosettecentesco, della scena, le suggestioni storiche dell'ambientazione, la citazione, un po' da repertorio italiano, del paesaggio sulla sinistra. L'analisi della figura rivela poi l'abilità con cui il Sala ha saputo assimilare e rendere complementari le due diverse lezioni di Hayez e Natale Schiavoni, sul versante proprio, caratteristico degli anni Quaranta, della elaborazione iconografica e formale del tema della *Malinconia*. Tutti motivi che traspaiono dalla lettura del Maffei, attenta soprattutto alle valenze narrative e decorative del dipinto: «La tela, di cui parliamo, rappresenta una giovinetta in quegli anni felici che guardano all'avveni-

re traverso una ghirlanda di rose. La giovinetta, svegliata allor allora dal sonno tranquillo e soave dell'età sua, fa d'un braccio e d'una mano molle sostegno alla bella persona, la quale, parte ignuda e parte ravvolta dalle vesti ancora incomposte, rivela la freschezza rugiadosa delle sue forme, e sfiorando colle dita dell'altra mano le labbra, dischiuse ad un sorriso ineffabile, manda un bacio alla luce del mattino, che penetra per la finestra ed illumina i serici e vaghi ornamenti di quella stanza. La gioja che spira dal suo volto e quel misto d'innocenza e d'abbandono non soltanto palesano, a chi vi mira, che nessuno dei tanti dolori, di cui pur troppo è travagliata la vita, trovasse un varco al suo cuore, ma che non si sia fin ora presaga come la serenità di quel raggio possa venir offuscato da nugole e da procelle anche innanzi al tramonto».

Questo messaggio esistenziale del dipinto, che nella interpretazione del Maffei viene messo in secondo piano rispetto all'indubbia carica sensuale dell'immagine, trova un più convinto esegeta nel Cagnoli, che insiste su una perentoria allusività morale del tema:

«Non anco esperta de' terreni affanni, / Oh! sempre a te tranquilla / Scorra la vita come questa aurora: / E l'astro che di luce alma t'infiora, / E si vagheggia nella tua pupilla / Dal ciel lento misuri i tuoi begli anni». Mentre il Gazzoletti, forzando probabilmente l'accostamento alla *Malinconia* hayeziana, carica sulle gracili spalle della mondanissima eroina del Sala il tragico peso del dramma dell'anima romantica, che esse mal paiono sopportare: «Squallida e trista era natura; ascose / Le sue bellezze e la virtù sopita; / Ma tu sorgesti ed esultar le cose / Calde di vita. // Io pur son mesta; io pur d'arcano pianto / Bagno sovente involontaria il petto / Finché non giunga a ricrearmi il santo / Lume che aspetto. // Fino a quel dì, rimossa la cortina / Che il mio sonno ed il mio duol proteggere suole, / Te mattutina invoco, e mattutina / Te bacio, o Sole! // E poi che inesaudita al mondo intero / Per dir l'affanno mio chiesi un accento, / A te mi levo, a te cerco il mistero / Del mio tormento!...».

f.m.



Salv. 1800. 1801.

Verona. 1801.

Engraved by G. B. 1801.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE



## Aurelio Alfieri

su disegno di Romolo

da Vincenzo Vela

*La Preghiera del Mattino*, 1846

Incisione a bulino su rame,

275 × 212 mm

In basso a sinistra: «Vela

sculp.»; in basso al centro:

«Romolo dis.»; in basso a

destra: «Alfieri inc.»;

didascalia; «La Preghiera».

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

III, 1846, pp. 29-31

*La Preghiera del Mattino*, eseguita per il conte Giulio Litta, fu esposta a Brera nel 1846, suscitando l'entusiasmo del pubblico e della critica (cfr. Hayez 1983, pp. 236-238, con bibliografia). Il commento che illustrava l'incisione sulle *Gemme* documentava, a dieci anni di distanza, una reazione analoga a quella suscitata dall'*Fiducia in Dio*.

Come allora Giuseppe Sacchi aveva indicato nei versi di Andrea Maffei il solo commento efficace alla scultura del Bartolini, anche l'editore delle *Gemme* dichiarava l'aporia dei criteri consueti a fronte di una immagine non convenzionale: «Mentre io stava perplesso sul modo di illustrare questa Orante di Vela, temendo di raffreddare colla sciolta parola i caldi sentimenti che, al vederla mi nacquero in cuore, ecco il valoroso giovine Pietro Rotondi che mi trae d'imbarazzo regalando le Gemme d'una sua canzone.

E poteva il solo idioma divino (come l'antica sapienza soleva chiamar la poesia) parlar degnamente d'una statua di sì mirabile ed ispirata bellezza».

Ed i versi posti a fianco della scultura di Vela ricalcavano l'invenzione di un colloquio verosimile con la fanciulla in preghiera, espediente inaugurato proprio dal

Maffei per Bartolini: «Deliro, tu sei marmo... ed io già il cuore / Ben più degli occhi attonito sentiva; / O Artefice, ti dica questo errore, / Ti dica s'Ella è viva!»

Della *Orante* Andrea Maffei chiese all'amico una replica che lo scultore convertì in dono: «Io non so che abbia fatto a favor tuo ma se mai io avessi la tua buona amicizia che mi fa lieto e superbo, sarebbe bastante come premio. Nel pregarti a Farmi la statuetta della *Orante* io mi intesi di darti una commissione secondo le mie poche forze pecuniarie. Ora tu vuoi convertire questa commissione in un dono. Non so dirti quanto ne sia commosso. La mia coscienza vorrebbe ch'io lo rifiutassi sentendomi immeritevole di tanta generosità. Ma come rifiutare un tuo dono?» Il desiderio di Maffei di possedere una replica della *Preghiera* è ben comprensibile, se si tien conto del fascino affettuoso di questa immagine sul pubblico contemporaneo, cui il Tenca aveva dato voce con espressioni suggestive: «noi la amiamo come si amano le cose semplici e grandi, la amiamo, perché non cerca di sedurci, ma chiede soltanto un palpito di simpatica corrispondenza». Ed il Maffei stesso avvalorava l'ipotesi che il suo interesse fosse legato prevalentemente ad istanze

emotive: «Io non sono di quelli che guardano alla materia più tosto che al lavoro: non ti diano dunque pensiero le poche macchie che per avventura fossero unite al marmo. — continuava nella lettera all'amico — Un tuo lavoro è cosa per me impareggiabile non muterei questo tuo con quante statue sono scolpite tutt'insieme i moderni scalpelli» (BB, AN 13, Bd. 8, lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela del 18 novembre 1853).

Appare invece più curiosa la lettura che il poeta ne offre, tutta estranea all'immagine verginale, che anche le *Gemme* avevano avvalorato con i versi del Rotondi: «Dal fronte verginal, dalle modeste / atterrate pupille, dalla pia / sembianza tutta effonde una celeste / Aureola che india /»; attraverso una sorta di dilatazione fantastica di un particolare, la piccola croce sul seno, il Maffei fa invece rivivere la figura della giovinetta in preghiera non più in quell'aura di liliale candore, ma già insidiata da più intriganti turbamenti di cuore:

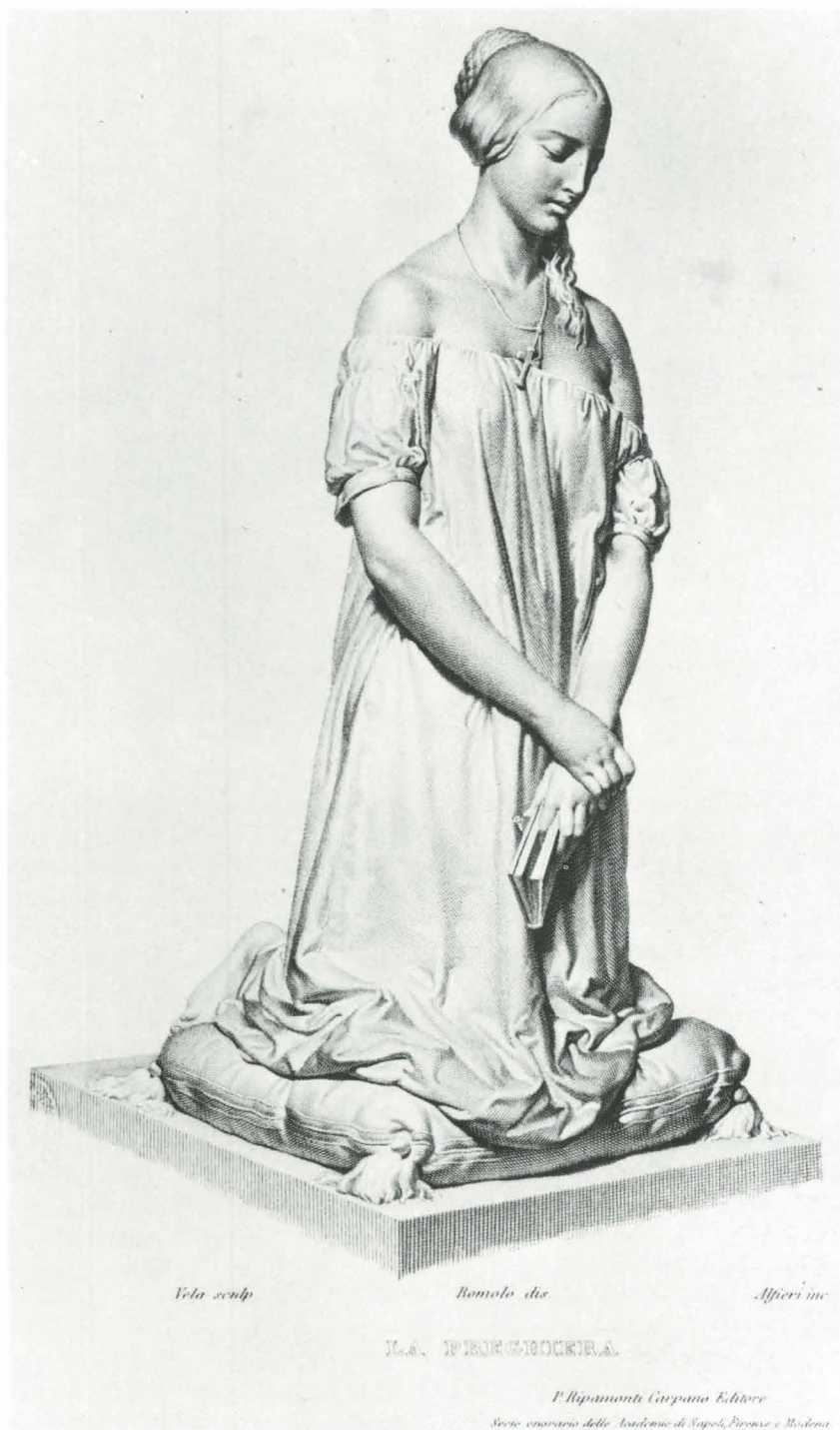
«Io piangea sconsolata al caro letto / Della buona mia madre, e quella pia, / Che dal signor chiamata al ciel salia, / Quest'aurea croce mi posò sul petto: // Poi, baciandomi disse (e il lungo affet-

to / Di quattro lustri in un sol  
 bacio unia): / Da questo segno  
 redentor ti sia, / Figlia, il core  
 inesperto ognor protetto. // E  
 l'ora, o madre, del periglio è que-  
 sta! / Più non regge il mio cor  
 debole, infermo, / A quel volto a  
 quegli occhi, a quella voce. // Sal-  
 vami, tu che il puoi, dalla funesta /  
 virtù che mi soggioga, e fammi  
 schermo, / custode angelo mio,  
 della tua croce».

La piccola statua dell'*Orante*  
 era già a Riva, nella collezione di  
 Maffei, ai primi del 1854, come  
 sappiamo da una lettera, che ci  
 informa anche sulla particolare  
*sensibilerie* del suo collezionismo:  
 «Ti ringrazio della mirabile sta-  
 tuetta che mi hai mandato. La vi-  
 sta di quest'angelica figurina, che  
 feci collocare vicino al mio letto  
 mi ha sollevato e mi solleva lo  
 spirito abbattuto dal male e parmi  
 sentir meno i miei dolori» (lettera  
 di Andrea Maffei a Vincenzo Ve-  
 la, del 23 febbraio 1854, BB,  
 AN-13, Bd. 8).

L'*Orante* che Maffei lasciava in  
 eredità a Clara de' Lutti, è ancora  
 documentata nella villa di Campo  
 da una foto degli anni Sessanta e  
 attualmente si trova in collezione  
 privata a Ponte Arche.

b.c.





**Francesco Hayez**

*La Meditazione*, 1850

Olio su tela, 106,2 × 86,5 cm

Firmato e datato in basso a

destra «Franc.° Hayez /

Italiano della città di /

Venezia»

Esposizioni: Milano (Brera)

1850, p. 36 n. 281; Riva del

Garda 1970, n. 14; Milano

1983, pp. 240-41 n. 117

Brescia, collezione privata



Il dipinto e la sua seconda versione rappresentano il trasferimento, dal versante dell'espressione del tormento esistenziale contemporaneo alla concretezza di quello politico, dell'iconografia della *Malinconia*, la quale diventa qui la rappresentazione allegorica dell'Italia uscita sconfitta, ma forse più consapevole dei propri destini, dalle vicende del 1848. Commissionato dal Maffei il dipinto fu in realtà esposto a Brera, nel 1850, con il titolo *La meditazione sopra l'antico e nuovo testamento*. Mascheramento religioso del tema patriottico indotto da naturali ragioni di opportunità politica, che suggerirono quindi l'aggiunta della scritta chiarificatrice «Storia d'Italia», sul dorso della finta

Bibbia, solo ad esposizione terminata, come l'apposizione, un anno dopo, della firma emblematica. La trasparenza della metafora e le intenzioni del committente saranno poi confermate dal chiarissimo titolo, *L'Italia nel 1848*, con cui il quadro compare nella *Guida della città di Riva* del 1875, nella sommaria relazione sui quadri della collezione Maffei.

Un precedente del tema, destinato poi ad una certa fortuna, può essere individuato nel dipinto di Mauro Conconi, artista anch'esso molto legato al Maffei, eseguito in due versioni nel 1849 ed indicato dal suo primo biografo come «Una lacrima ai prodi figli d'Italia morti nel 1848 e 1849, mezza figura di donna» (Mongeri

1861, p. 62). Ma la scoperta sensuale e la raffinatezza formale del dipinto hayeziano, tra i cui riferimenti è la probabile conoscenza della *Cleopatra* del Cagnacci (sicuramente vista dal pittore nella Galleria imperiale viennese), attenuano molto la carica ideologica del dipinto, accentuandone invece il carattere di suprema sintesi figurativa di quel sentimento di smarrimento, che pervase le coscienze più sensibili in questi difficili frangenti della vicenda risorgimentale.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 240-41 (con bibliografia).





**Francesco Hayez**

*La Meditazione*, 1851

Olio su tela, 92,3×71,5 cm

Firmato su telaio a pennello

«Hayez»

Esposizioni: Milano 1934, p.

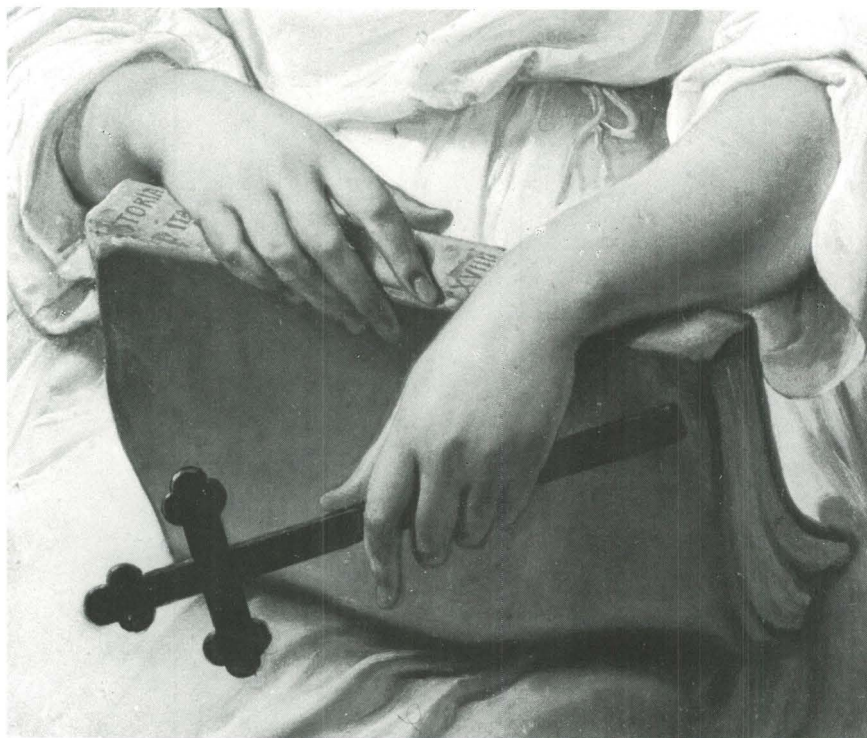
51 n. 53; Verona 1982, p.

26; Milano 1983, pp. 242-43

n. 118

Verona, Civica Galleria d'Arte

Moderna



Il dipinto fu commissionato dal conte veronese Giacomo Franco, il più importante collezionista della città e personaggio dai sentimenti liberali, tramite la mediazione dell'amico Maffei, che, possessore della prima versione del tema, dedicò a questa seconda un sonetto sulle *Gemme*, dove era decifrato il commosso appello patriottico del quadro: «Cara, angelica donna, in qual pensiero / Hai tu la sconsolata anima assorta? / Che ti affligge così, che ti sconsorta? / Nel lieto fior degli anni tuoi?... / Mistero. // Quella croce che stringi e quel severo / Volume, ove il tuo mesto occhio si porta / Dicono che per te la gioja è morta, / Né t'offre il mondo che

il suo tristo vero. // Sì, la bibbia e la croce! Util consiglio / Alla età sventurata, in cui sul buono / L'impudente cervice alza il perverso. // Ferma in que' segni di riscatto il ciglio, / Cara, angelica donna; essi ti sono / Un rifugio al dolor dell'universo».

I riferimenti del Maffei ad un pessimismo cosmico e quell'accento alla tristezza del «vero» (d'ascendenza quasi leopardiana) rendono bene la carica maggiore di sensualità e di turbamento passionale, che pervadono questa seconda versione della *Meditazione*. Più marcato ne risultava anche il messaggio politico, confermato oltre che dalla solita scritta «Storia d'Ita(lia)» sulla costola del volu-

me, dalla presenza della croce su cui compare l'impressionante scritta in rosso «18. 19. 20. 21. 22 marzo / 1848», commemorativa delle Cinque Giornate di Milano. Probabilmente aggiunta dopo la presentazione del dipinto all'esposizione di Verona del 1852, quando il valore emblematico della figura venne comunque chiaramente fatto intendere dal recensore de «Il Collettore dell'Adige», per cui «Ella guarda, Ella tace, ma guardando e tacendo Ella parla» (Marinelli 1986, p. 28).

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 242-43 (con bibliografia).





**Vincenzo Vela**

*La Desolazione*, 1851 ca.

marmo, 18,2 cm

Sotto la base scritta autografa

a penna: «Vincenzo Vela f.

Bozzetto della statua La

Desolazione dono dello stesso

al C.te G.B. Camozzi Vertova.

Vincenzo Vela».

Milano, collezione privata.



V. Vela, *Desolazione* (gesso)

La piccola statua che qui si espone riproduce in un formato ridotto che ne esalta la preziosa finitezza di esecuzione il monumento commissionato al Vela dai fratelli Ciani in memoria dei genitori. La carica emotiva dell'immagine «naturale» che l'autore aveva sostituito alle consuete allegorie funerarie poté facilmente essere trasferita sul piano dell'attualità, suscitando nei lettori contemporanei un riferimento immediato alle tristi sorti dell'Italia dopo la sconfitta sabauda nel 1848.

Così Andrea Maffei descriveva la statua dell'amico:

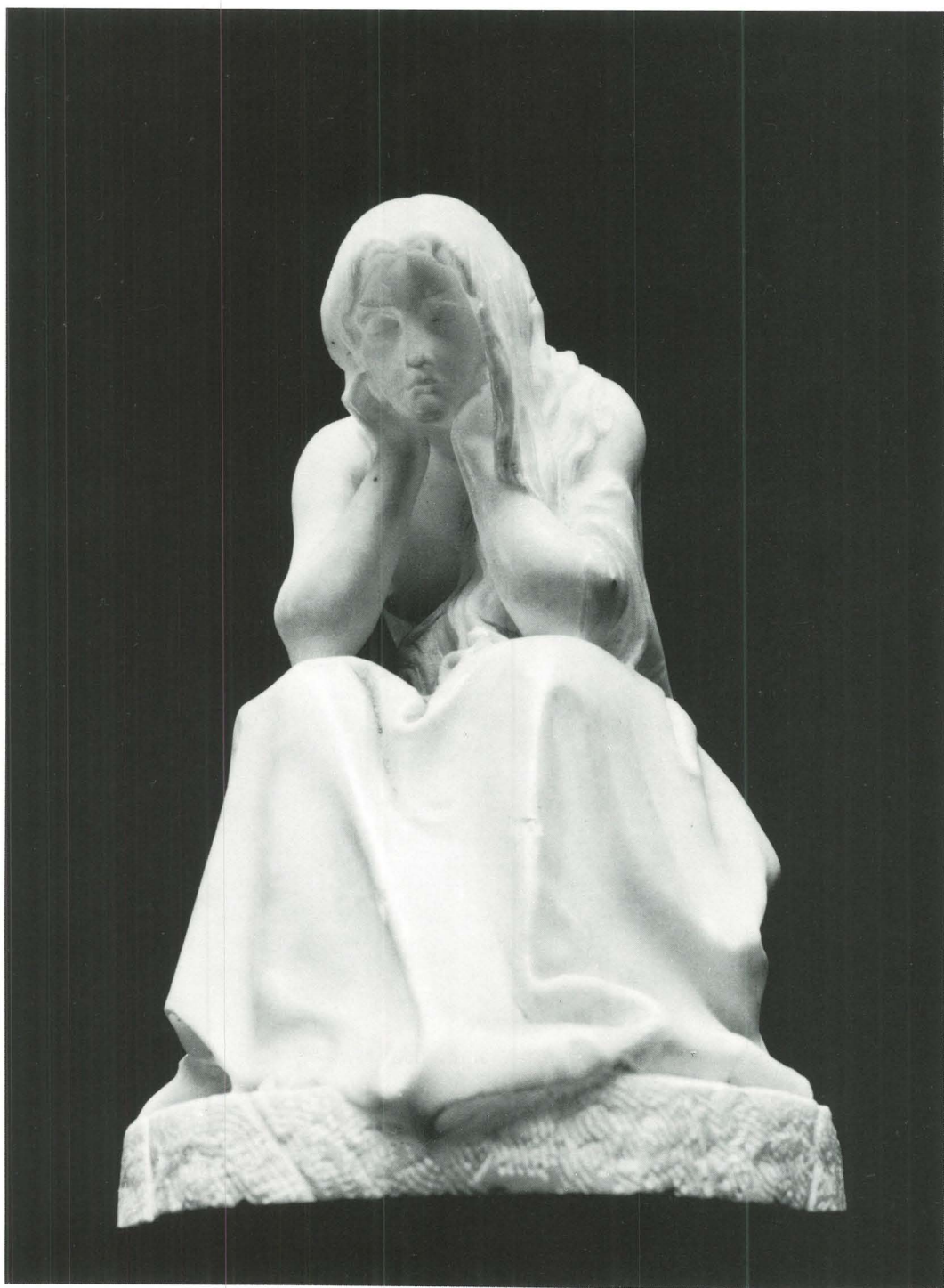
«Scomposto il crine, la gonna

cadente / Scanno i ginocchi delle arcate braccia / E queste appoggio alle protesa faccia, / Le ciglia fisse e in un pensiero intente: // Disperato pensier, che, vïolente / tiranno dello spirto, ogni altro scaccia, / E vi domina solo, e tutte allaccia / Le potenze del core e della mente. // Chi sei tu? qual dolor sublime, immenso / Così dentro t'impietra, o derelitta, / Che più non hai né lagrime, né senso? // Del tuo cordoglio anch'io l'alma ho trafitta: / Ché nel mirarti, alla mia terra io penso: / Miseria! al par di te bella ed afflitta».

Per Maffei, nello stesso 1851

in cui *La Desolazione* veniva esposta a Brera, Hayez firmava la *Meditazione* eseguita l'anno precedente, aggiungendovi, sul dorso della finta Bibbia, la scritta «Storia d'Italia», a conferma di una allegoria identica a quella letta dal poeta nella scultura del Vela; due immagini che, in pittura e scultura, dividevano un analogo tentativo di far coesistere l'essenzialità della sintesi compositiva con la tensione luminosa della superfici. b.c.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 238-39 (con bibliografia).





**Francesco Hayez**

*Il Bacio*, 1859 ca.

Acquerello su carta applicata  
su cartone, ovale

273 × 252 mm

Firmato in basso a destra

«Fran.<sup>co</sup> Hayez»

Esposizioni: Milano 1984, n. 1

Milano, collezione privata



L'acquerello, appartenuto alla collezione del Maffei, rappresenta una prima soluzione, poi scartata, in favore della meno storicamente ambientata versione finale, del celeberrimo dipinto. Probabilmente donato dal pittore all'amico poe-

ta, indurrebbe ad ipotizzare un qualche intervento di quest'ultimo nella gestazione del *Bacio*, che in effetti, celebrando l'unità nazionale, chiude quella serie delle raffigurazioni allegorico politiche (la *Malinconia*, la *Meditazione*), per le

quali era stato decisivo il contributo di Andrea.

f.m.

Bibliografia: Nicodemi 1962, tav. 182; Coradeschi 1971, fig. 313\*; Hayez 1983, p. 243.





**Francesco Hayez**  
*Il bacio*, 1859 ca.  
Olio su tela, 55×40 cm  
Torino, collezione privata



Questa versione inedita del *Bacio* presenta alcune varianti rispetto ad dipinto di Brera, relative solo ai dettagli architettonici dell'ambiente più storicamente determinati e all'aggiunta di un panno bianco, che giace abbandonato sugli scalini a destra. Sostanzialmente inalterato rimane il motivo centrale del dipinto costituito dal sensualissimo arabesco formato dai due corpi, che ha fatto la straordinaria fortuna popolare del quadro conservato alla Pinacoteca milanese.

Non identificabile con nessuno degli esemplari del *Bacio* documentati (cf. Hayez 1983, p. 245), dovrebbe essere la versione dipinta da Hayez per sé e inviata all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, dove riscosse l'ammirazione del vecchio Rossini, che si congratulò subito con l'amico pittore, mentre, sempre dalla capitale francese l'amica Giuseppina Negroni lo informava: «... anche il suo bacio (soggetto alla portata di tutti) piace molto». Ipotesi che

trarrebbe conferma dalla provenienza del dipinto, donato da Hayez alla vecchia amica e modella prediletta Carolina Zucchi, presso i cui eredi l'opera ancora oggi si trova. Tra le diverse versioni a noi note del *Bacio* la tela in questione si avvicina di più a quella passata, come appartenente alla collezione Gallina, attraverso la vendita Scopinich del 1931.

f.m.





**Francesco Hayez**

*Il bacio. Episodio della  
giovinetza. Costumi del secolo  
XIV, 1859*

Olio su tela, 112×88 cm  
Esposizioni: Milano (*Brera*)  
1859, p. 15 n. 29; Roma  
(*Esposizione Internazionale*)  
1883, p. 9 n. 23; Venezia  
1922, p. 92; Venezia 1928, p.  
43 n. 150; Parigi 1935, p. 57  
n. 117; Londra 1959, p. 159  
n. 208; Milano 1975, pp.  
298-99 n. 292; Milano 1983,  
pp. 243-45 n. 119  
Milano, Pinacoteca di Brera

Si ripropone qui la notissima  
redazione finale del *Bacio*, per  
porre a confronto il mitico dipin-  
to con due diverse soluzioni pre-  
paratorie e con una versione inedi-  
ta esposta di seguito.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 243-45  
(con bibliografia).







**Pietro Bagatti Valsecchi**  
(Milano 1802 - 1864)  
dal dipinto di Francesco Hayez  
*Valenza Gradenigo davanti agli*  
*Inquisitori*, post 1835  
Smalto su rame, ovale  
15,5 × 18 cm  
Esposizioni: Milano 1983, p.  
179 n. 89  
Milano, Pinacoteca Ambrosiana

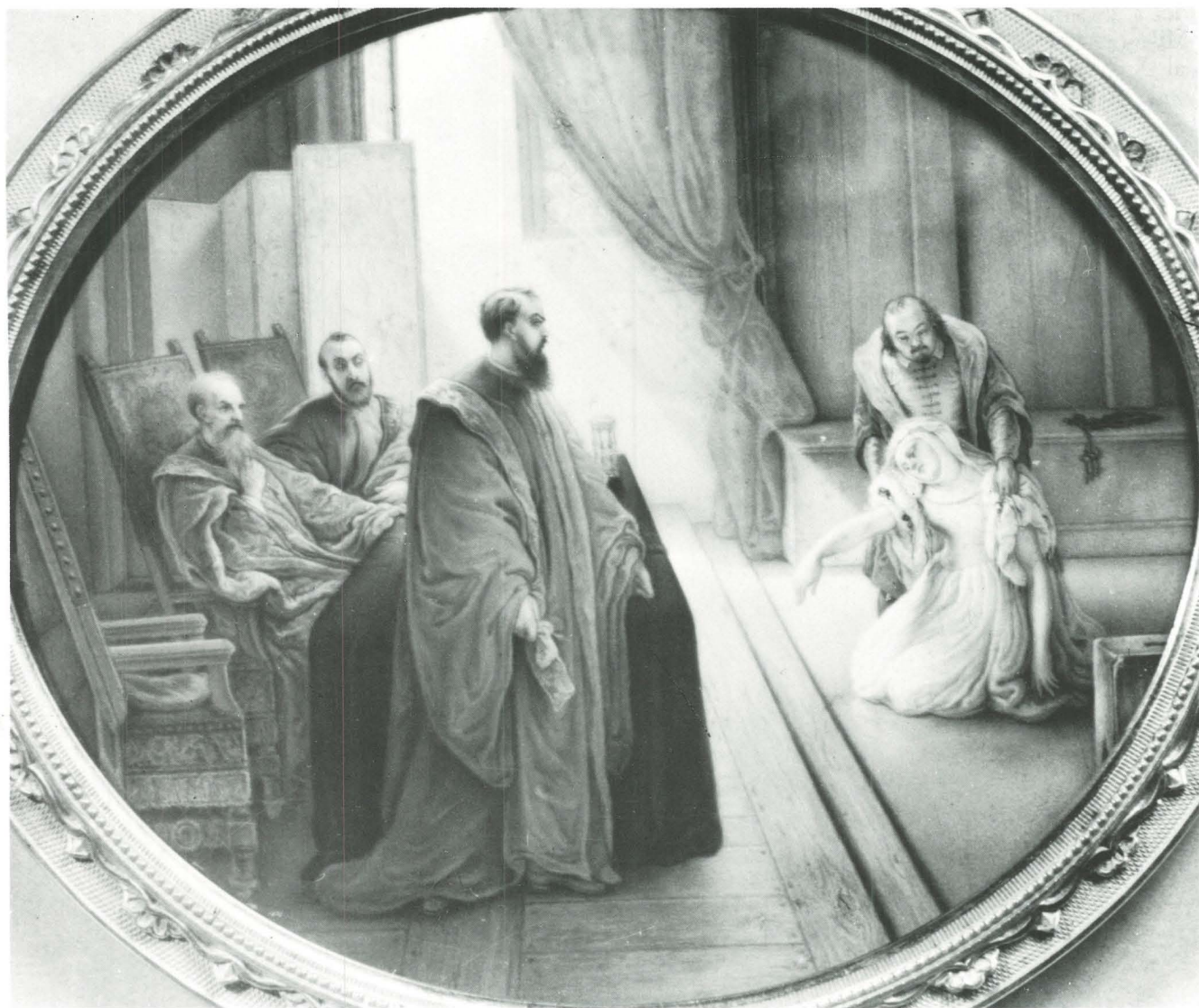
Lo smalto documenta il dipinto realizzato nel 1835 da Hayez per Andrea Maffei, il quale lo donò alla moglie, che (come ci è testimoniato anche da una fotografia pubblicata nel celebre libro del Barbiera) lo espose nella parete più in vista del proprio frequentatissimo salotto. È la seconda versione di un tema, poi spesso repli-

cato, eseguito per la prima volta nel 1832 per Antonio Patrizio, e che costituisce il primo soggetto di storia veneziana affrontato dal pittore. La vicenda romanzesca di Valenza Gradenigo che, per salvare l'uomo da lei amato, ma invisibile ai veneziani, cade nelle mani degli Inquisitori di Stato, tra i quali il padre, inflessibile giudice della

debolezza femminile, inaugura quella serie di dipinti, dedicati da Hayez ai versanti più oscuri, anche se allora universalmente popolari, della storia veneziana.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 178-79 (con bibliografia).

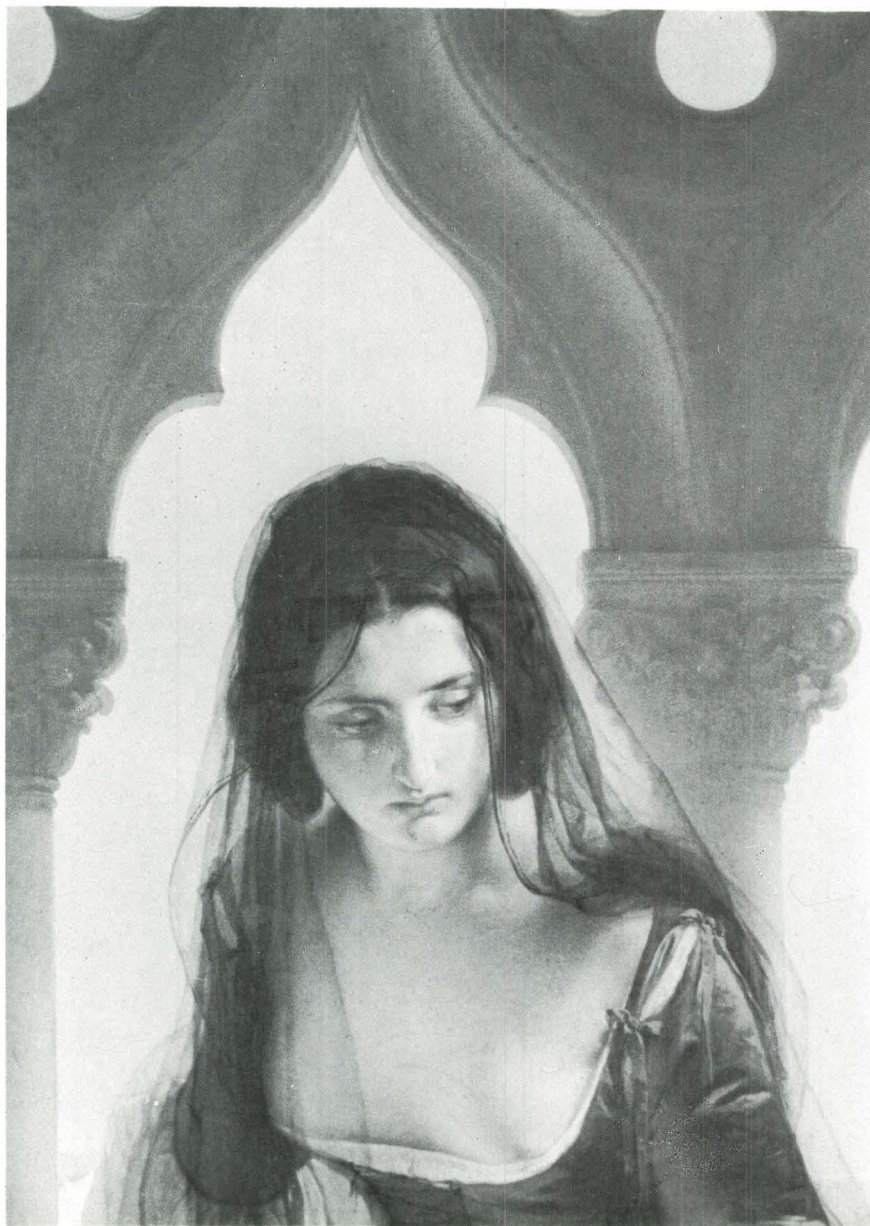




**Francesco Hayez**

*Studio per Accusa segreta*, 1847  
ca.

Disegno a matita su carta  
azzurra, 350 × 268 mm  
Milano, Accademia di Brera



È la prova compositiva generale per il celebre dipinto, dove l'artista appare soprattutto studiare l'inserimento prospettico della figura nel contesto architettonico,

costituito dal portico gotico del Palazzo Ducale veneziano, e la naturalezza del gesto, di cui, insieme a quella finale, è avanzata una prima soluzione. Appartiene al-

l'Album grande I dei disegni dell'artista (n. 52/184).

f.m.

Bibliografia: *Hayez* 1983, p. 196

**Francesco Hayez**

«*Ecce Homo*», 1867-1875

Olio su tela, 240 × 160 cm

Lovere, Galleria Tadini

Il dipinto fu commissionato ad Hayez dalla nipote Carlotta Benzolini Martinelli di Lovere, unitamente ad una mezza figura della *Vergine*, opere cui fa cenno il pittore in un frammento di minuta datata al luglio 1875 e diretta all'amica Giuseppina Negroni Prati Morosini: «*Scuse*. Bisogno di lavorare per ultimare i due dipinti che dopo aver mancato per otto anni quest'anno ho dato la mia parola di spedire a Lovere nei primi di Agosto, cioè l'*Ecce Homo* ed una *Vergine*, la stanchezza e sfinitezza che il lavoro stesso allorché dopo non più di tre ore dimettevo mi...» (Hayez 1890, p. 221). Co-

me documenta una lettera, in data 21 settembre 1875, diretta dall'Amministrazione dello Stabilimento Tadini di Lovere alla Benzolini, il quadro era stato effettivamente consegnato da Hayez nell'agosto e depositato, con gesto munifico, dalla committente presso la Pinacoteca: «La S.V. ebbe la bontà di voler decorata una delle Sale dello Stabil.<sup>to</sup> Tadini, da questa Congregazione di Carità amministrato, con un bellissimo quadro del celebre pittore Francesco Hayez, zio della S.V. Ill.<sup>ma</sup> affidandolo però a solo titolo di deposito. [...]»

Il sudd. Quadro dell'altezza di

m. 2,40 per m. 1,60 con cornice dorata venne collocato nella terza Sala del corpo di Stanze che guardano il Lago».

Opera poco nota, sia per la sua collocazione, che per l'eccentricità nel percorso dell'artista, rivela una robusta tenuta figurativa, dovuta ai lunghi anni di redazione, e un del tutto particolare allineamento alle ultime istanze puriste, sulla scia di quella scelta maturata tanti anni prima con l'*Addolorata* acquistata poi dal Maffei.

f.m.

Bibliografia: Nicodemi 1962, tav. 220; Coradeschi 1971, p. 109 n. 364.





## Francesco Hayez

*Ritratto di Antonio Rosmini*,  
1853

Olio su tela, 118×92 cm

Firmato e datato in basso a

sinistra «Fran.<sup>co</sup> Hayez

Veneziano fece / dal vero an.<sup>o</sup>  
1853»

Esposizioni: Firenze 1911, p.

36 n. 22; Venezia 1922, p.

94 n. 6; Venezia 1928, p. 43

n. 148; Venezia 1950, p. 63

n. 40; Milano 1951, pp. 83,

129 n. 376; Verbania 1953,

p. 16 n. 7; Torino 1961, p.

149; Milano 1973, p. 77;

Milano 1983, pp. 254-55 n.

125; Milano 1985, pp. 80-81  
n. 42

Milano, Pinacoteca di Brera, in

deposito alla Civica Galleria

d'Arte Moderna

Il dipinto fu commissionato da Stefano Stampa, figlio della seconda moglie del Manzoni Teresa Borri, a continuazione della serie iniziata con il famoso ritratto del patrigno nel 1841 e della madre nel 1847-1849, e quindi conclusa con quello di Massimo d'Azeglio nel 1864. Alla sua esecuzione, iniziata nella villa Stampa di Lesa dal vero nel 1853, partecipò affettuosamente lo stesso Manzoni, come ricordava Hayez nelle proprie *Memorie*, annotando che «a tenerlo animato [...] gli raccontava con spiritosa semplicità certe barzellette» per rendere meno grave, e, per quanto possibile, «pittore-sco», l'aspetto severo del venerando amico. Come lo scrittore, anche il filosofo è sorpreso con grande acutezza da Hayez in un atteggiamento di assorta intimità, mentre trattiene nella mano destra un

umilissimo oggetto d'uso, gli occhiali, che equivalgono alla famosa tabacchiera presente nel ritratto manzoniano. Questa raffinata e meditata interpretazione del carattere dell'effigiato ha fatto, malgrado la disapprovazione del Tommaseo, la fortuna del ritratto, cui si ispirerà nel 1859 Vincenzo Vela per il monumento funebre eretto al filosofo nella chiesa dei padri Rosminiani a Stresa.

Maffei e Rosmini, pur conterranei, coltivarono però interessi e frequentarono ambienti tra loro così estranei, che non stupisce la mancanza di un rapporto diretto tra i due. Anche se il poeta finirà con il dedicare un sonetto alla scomparsa del grande sacerdote roveretano, nel 1855, dove pare esprimersi in accenti di sincero rimpianto per la fede smarrita, tanto da fare intravedere lo spira-

glio verso una possibile «conversione» futura: «La commista alla polve occulta idea / Che col soffio divino in noi si fuse / A' tuoi contemplativi occhi si schiuse / Pur nel velo terren che li avvolgea. // Ne forse il Ver che splende, avviva e crea / Più vincente parola ancor diffuse / Da che le menti nell'error confuse / Rischiarò la gran face in Galilea. // Ed or che di quel velo ombra non fai / All'accesa pupilla in Dio rapita. / Di che luce maggior t'affinerai! // Oh scendesse così sulla smarrita / Tenebrosa mia traccia un di que' rai / Che ti fur guida alla seconda vita» (Maffei 1858, p. 199).

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 254-55 (con bibliografia).





**Giuseppe Ripamonti Carpano**

(Nato a Milano nel 1813)

da Vincenzo Vela

*Il Vescovo Luino*, 1845

su disegno di Agostino Caironi

Incisione a bulino su rame,

275 × 212 mm

In basso a sinistra: «Vela  
Vincenzo scul.»; in basso al  
centro: «Caironi Agostino  
dis.»; in basso a destra:  
«Ripamonti Carpano inc.»;  
didascalia: «Il Vescovo  
Luino»; in *Gemme d'Arti  
Italiane*, a. II, 1846, p. 68  
Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

Nel maggio del 1845 il giovane scultore ticinese Vincenzo Vela, poco più che ventenne, esponeva nel suo studio milanese la statua appena ultimata del vescovo Luini, eseguita in pietra di Viggiù su commissione del Municipio di Lugano. Il successo, come leggiamo nel Tenca, fu immediato e al di sopra di ogni previsione: «Da quindici giorni tra noi un nome è su tutte le labbra. È il nome di un artista giovane, modesto, sconosciuto che scopre per primo suo lavoro una statua meravigliosa, un capo d'opera» (Tenca 1845, p. 494). Ad impressionare i critici erano le qualità pittoriche del modellato, che facevano esclamare entusiasticamente al Rovani «per mano del Vela la pittura ha trovato il modo di venir tradotta e resa nel marmo» (Rovani, 1845, p. 243). Si sottolineava poi con stupore l'efficacia con cui, quasi ignorando l'impossibilità legata al soggetto, di sfoggiare ogni artificio accademico (nudo, panneggi, messa in posa), l'artista aveva aggirato

l'ostacolo del costume con l'invenzione del banco, a creare un contesto alla figura e a movimentare l'altrimenti monotono volume delle vesti; ed ancora la grande perizia tecnica, acquisita probabilmente lavorando accanto al fratello Lorenzo, ornatista tra i più famosi alle esposizioni di Brera; commentava il Mongeri «seppe con singolare intendimento profittare dell'arenoso e del ruvido della pietra. Maneggiando ad ora ad ora la lima e lo scalpello riuscì a trattare le carni in modo affatto diverso dalle stoffe, serbando dovunque un tocco facile e pronto, un gusto sobrio e delicato. Negli abiti sembra vedere lo scendere floscio pesante e quasi il tessuto del pannolano, il minuto e capriccioso piegarsi della seta». E nella impossibilità di utilizzare, di fronte alle inedite soluzioni del Vela, le categorie di eletta verosimiglianza e sapiente bilanciamento tra natura e ideale, consuete per la scultura postcanoviana, il Mongeri proponeva un suggestivo richiamo ai

Primitivi quattrocenteschi, alla loro spontaneità di pensiero e castigatezza delle immaginazioni.

Fra i visitatori, sollecitato da Hayez, ci fu anche Maffei: «Incontrai il pittore Hayez per via. Mi fermò e mi disse «Va là nel chiosetto n. ... e vedrai un miracolo di scultura opera d'un ragazzo» (Carotti, 1890, p. 198).

Questo esordio d'eccezione il poeta, scrivendo all'amico da Firenze, lo ricordava ancora nel 1864: «Quando, tanti anni sono, ti ho conosciuto ed ammirato, avevi già scolpito il vescovo Luino, opera non meno eccellente (quantunque di un giovinetto) delle tue posteriori; così che può dirsi di te, come fu detto di Minerva uscita tutta armata dal capo di Giove: il primo colpo del tuo scalpello vale in bontà come tutti gli altri, né in te fu mai visto minore o maggiore perfezione» (BB, AN 13, Bd. 8, lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela del 2 maggio 1864).

b.c.





## Vincenzo Vela

*La Speranza*, 1867

Marmo, h. 180 cm

Firmata e datata sul

piedistallo: «Vela 1867»

Riva del Garda, collezione

privata

Il 15 gennaio 1855 Andrea Maffei si faceva tramite presso l'amico Vincenzo Vela per una richiesta della famiglia de Lutti: «Io ti ho già parlato e scritto, se ti sovviene, di un monumento che un amico mio, anzi un altro me stesso, intende erigere al defunto suo padre cav. Vincenzo de Lutti [...] Innamorato il mio amico delle maravigliose tue opere egli mi pregò, or fanno due anni, di parlartene, ed ora me ne fa nuova istanza. Una statua di grandezza naturale (e potrebbe essere una replica o della *Desolazione* o dell'*Addolorata*), il cippo sepolcrale con una semplice medaglia in mezzo rappresentante l'effigie in profilo del defunto, a cui fu levata la maschera e nulla più» (lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela, BB, A-N 13, Bd. 8).

Il Vela, accettando l'incarico, sceglieva di replicare, in luogo di quelle opere milanesi che Maffei prediligeva, una nuova scultura, la *Speranza*, terminata l'anno precedente per la tomba della fami-

glia Prever di Torino (Scott 1977, p. 274). Nel novembre del 1856 la statua era pressoché terminata, come scriveva lo scultore al Maffei, ma tre anni dopo si trovava ancora nello studio milanese del fratello Lorenzo (cfr. lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela, del 7 febbraio 1859, in BB, A-N 13, Bd. 8), e solo nel 1867, terminati i lavori nella cappella della villa Lutti a Sant'Alessandro, la statua, datata e firmata in quell'occasione, fu trasportata a Riva del Garda.

La larga stesura dei panneggi, un'invenzione assolutamente inedita nella statuaria del tempo, dipende ancora da esempi del purismo pittorico, evidenti nell'*Addolorata* della Cappella d'Adda (1852), e che negli stessi anni ispiravano opere quali la *Rassegnazione* (Vicenza, Cimitero monumentale, tomba Zileri del Verme) e il monumento a Gaetano Donizetti nel duomo di Bergamo (Torino 1980, p. 687); ma già traspare l'interesse per una più morbida

tornitura delle forme di derivazione secentesca, che conferisce alla *Speranza* una grazia sottilmente ambigua e sospesa tra immagine naturale e simbolo allegorico.

Un carattere sensibilmente interpretato dalla trascrizione poetica di Maffei, cui l'immagine dell'amico scultore ispirava un sonetto, pubblicato nelle *Poesie scelte* del 1869:

«Da pria confusa e poi distinta e cara / Tu sorridi al fanciull fin da' prim'anni / E tessi un velo dei tuoi rosei vanni / Alla sua mente d'ogni malo ignara // Poi quando adulto la sventura impara, / Virtù gli spiri a tollerar gli affanni, / Vieti che il nudo ver lo disinganni, / E più bella gli splendi oltre la bara. // E pur (trista mercè della materna / Tua pietà!) dagl'ingrati umani cuori / Un nome hai sol d'ingannatrice eterna. // Ma questo gentil, che vaga tanto / Ti sculse, all'uom perdona. Oh se tu muori / Nel cor, non è la vita altro che pianto!»

b.c.







F. Hayez, *L'Addolorata*, (part.)

V. Vela, *L'Addolorata*, gesso

tino; tanto più che le ampie superfici del manto che racchiude quasi completamente la figura risolve la composizione in ritmi puramente lineari, che facilitano la ricerca di una analogia con testi pittorici. Si capisce così l'accenno in negativo, riferito alle sculture del Dupré, alle «pieghe trite» e troppo «tipiche»: il colto riferimento neo-ellenistico che sottostava il fitto piegare delle tuniche nel monumento Ferrari-Corbelli (1857-64, Firenze, San Lorenzo) veniva dal Maffei frainteso nei termini di un esercizio intellettualistico e quindi

contrario al suo desiderio di una spontanea semplicità del linguaggio figurativo.

Eppure proprio in riferimento al gruppo della *Pietà* del Dupré il Maffei avrà occasione di ribadire la sua fondamentale convinzione circa il carattere intellettivo dell'opera d'arte: il noto episodio del sogno durante il quale lo scultore, inutilmente affaticatosi intorno alla soluzione compositiva del gruppo, avrebbe visto il Cristo nella stessa posa che poi realizzò successivamente (Dupré 1882, pp. 357-359), offrì al poeta l'occasio-

ne di un carme, pubblicato nelle *Poesie scelte edite ed inedite* (Firenze 1869, pp. 83-87): «La vision celeste / Così nella tua mente / Raggiò che, sebben deste, / Le tue pupille la vedean presente. / Rapida dalla mente al cor ti scese, / E tutto della grande opra lo accese. // La man, pur dianzi immota, / Ricorse allo scarpello, / Quasi da forza ignota / Sospinta, e calda di vigor novello, / L'immagine scolpì che nel mistero / D'un sogno Iddio ti piovve entro il pensiero.»

b.c.





**Aurelio Alfieri**

(Milano 1800 - Pavia 1855)

da Vincenzo Vela

*L'Addolorata*, 1853

su disegno di Trezzini

Incisione a bulino su rame,

275 × 212 mm

In basso a sinistra: «Vincenzo  
Vela scolpì»; al centro:

«Trezzini dis.»; a destra:

«Alfieri inc.»; didascalia:

«L'Addolorata»

Milano, Biblioteca Nazionale

Braidense

In *Gemme d'Arti Italiane*, a.

VII, 1853

Nel 1864, scrivendo al Vela da Firenze, il Maffei lo informava sulla visita allo studio del Dupré, che stava lavorando al gesso della Madonna per il gruppo della Pietà, destinata alla Cappella Bichi Ruspoli del cimitero della Misericordia di Siena (Spalletti 1964, p. 565 e sg.). Esprimendo all'amico le riserve circa l'atteggiamento di eccessivo abbandono conferito dallo scultore alla figura della Vergine, Maffei dichiarava la sua predilezione per l'Addolorata eseguita dal Vela per la Cappella d'Adda un decennio prima:

«Ieri visitai lo studio del Dupré. È un bell'ingegno ma parmi troppo amoroso dell'antico, talché le sue forme statutarie sono imitazioni più dell'arte che della natura. Non tutte però. Vidi ancora in gesso un'Addolorata piangente sul Cristo, gruppo assai bello per la giusta espressione del dolore, per l'insieme e (per quanto io possa giudicarne) anche pel disegno e per le pieghe meno trite, men tipiche che dell'altre sue statue. Se non che l'abbandono della Vergine eccede, parmi, di troppo. Non doveva l'autore dimenticare che la

madre di Dio non può atteggiarsi nella disperazione di una madre comune. Ma forse m'inganno e ripeto il gruppo è di molto effetto. Certamente l'Addolorata della Cappella d'Adda è più nobile ed afflitta da un dolore che non è terreno» (BB, A-N 13, Bd. 8, lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela del 26 maggio 1864).

L'apprezzamento di Maffei trovava un valido motivo nell'ispirazione neoquattrocentesca del Vela, nella conseguente possibilità di un accostamento alla cultura tedesca che interessava il poeta tren-





**Francesco Hayez**

*L'Addolorata*, 1842

Olio su tela, 180 × 117 cm

Sul retro della tela la scritta antica «Hayez Francesco Veneziano / fece questo dipinto, che fu commesso / e pagato dalla Sig.<sup>ra</sup> Contessa Bevilacqua di Brescia l'anno 1842»

Esposizioni: Milano (*Brera*)

1842, p. 10 n. 45; Milano

1983, pp. 324-25 n. 174

Milano, collezione privata

Il dipinto eseguito su commissione della contessa Bevilacqua di Brescia e presentato a Brera nel 1842, deve essere comunque passato al Maffei prima del 1875, quando è ricordato nella *Guida della città di Riva* ormai nella sua collezione.

L'opera venne accolta con molte riserve dalla critica contemporanea, tra cui apparvero particolarmente puntigliose quelle di Luigi Malvezzi: «L'Addolorata è un quadro che par nato poco a poco, e fatto a caso. Vi è solo traccia d'un sublime concetto nel fare la regina dei dolori dagli angeli compassionata; ma perché in vece di quegli spiriti celesti, che non si sa per qual causa portino la croce dietro le spalle della Vergine, non ha piuttosto espressa Maria sul Golgota trangosciata ai piè della croce, sorretta, confortata da alcuni angeli, mentre alcuni altri, impietosi, librati in alto, colle loro

ali cercano d'intercettare la vista della sanguinosa salma del diletto suo, ancora confitto in croce? Nel quadro in discorso è però sorprendente l'effetto di luce; le teste sono tutte buone, non che le figurine prese separatamente, ove si eccettui quella che sorregge il braccio destro della Vergine che non ha la veste sì ben dipinta come quella dell'angelo ginocchione a sinistra. Finalmente trovo il petto della Vergine meschino, le mani non belle, e non cosa da imitarsi di nascondere tutti i piedi» (Malvezzi 1842, p. 85).

Non trovò quindi giusto apprezzamento l'intonazione purista, basata sulla conoscenza diretta della pittura monacense e su un interessante confronto con il linguaggio della scultura contemporanea (si pensi alla *Pietà* eseguita nel 1837 da Benedetto Cacciatori per Maria Cristina di Sardegna), del dipinto, che invece proprio per que-

sta novità di linguaggio dovette piacere al Maffei. Opera di intensa spiritualità, rara nella panoramica piuttosto limitata della pittura sacra hayeziana, appare estremamente moderna nel suo insistito impianto grafico e nelle fredde dissonanze della sua straordinaria ricchezza cromatica, tanto da anticipare largamente soluzioni poi proprie alla scultura del Vela ed alla pittura del Bertini. Assume quindi un certo significato il risarcimento postumo che toccherà all'opera, collocata, una volta passata nella collezione de Lutti, nella cappella della villa di Sant'Alessandro, dietro alla statua della *Speranza*, che nel 1856 era stata commissionata al Vela quale monumento funebre per Vincenzo de Lutti.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983 (con bibliografia)





## Vincenzo Vela

*Dante*

Fusione in bronzo, erma, h.

cm 60

Torino, Galleria Civica d'Arte

Moderna

Esposizioni: Torino, 1970

Questo ritratto, fusione derivata nel 1879 dal marmo esposto alla Promotrice torinese del 1860, è probabilmente un esemplare del tutto analogo a quello che Andrea Maffei ricorda di aver visto a Milano nel 1864: «Visitai tuo fratello e vidi nello studio il busto di Dante da te modellato. Bellissimo per forma e per espressione» (BB, AN 13, Bd.8, lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela del 4 aprile 1864).

L'interesse del Vela per il poema dantesco è testimoniato da alcuni studi per l'episodio di Paolo e Francesca, e di Pia de' Tolomei; e dall'assegnazione, fra i temi di

concorso accademico per la scuola di scultura da lui diretta a Torino a partire dal 1856, di un Conte Ugolino «già cieco a brancolar sopra ciascuno»; un tema che, mentre poteva, in quegli anni, in pittura, essere considerato un *topos* di esercitazione fisionomica, segnalava invece in scultura una decisiva volontà di aggiornamento.

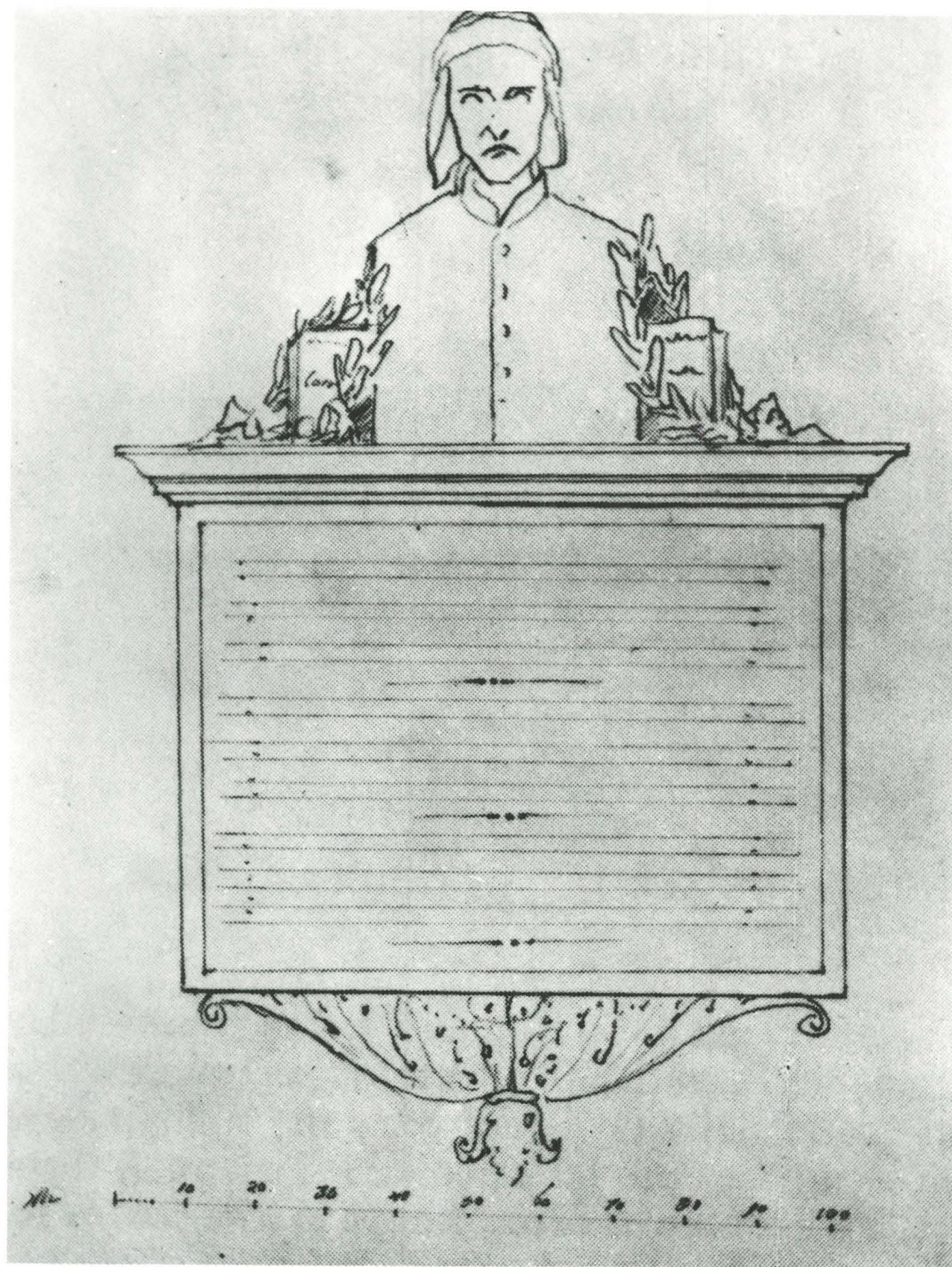
Ma oltre l'interesse per il poema dantesco quale fonte anche per la scultura di temi finalmente romantici, l'amor di patria e l'anticlericalismo rigoroso costituivano certamente motivi di attrazione per il Vela, che nel poeta sembra trovare quasi una sorta di autoi-

dentificazione; in due occasioni che lo coinvolgevano personalmente sceglierà di rispondere donando proprio un ritratto di Dante: al Circolo degli Artisti di Torino che nel 1857 lo eleggeva a Direttore, e al Municipio di Lugano che nel 1879 gli conferiva la cittadinanza onoraria. E sulla facciata della sua villa di Ligornetto collocherà una riduzione in piccolo formato della statua colossale del poeta eseguita nel 1865 per Padova.

b.c.

Bibliografia: Torino 1970, vol. II, p. 724 con bibliografia.





## Vincenzo Vela

*Progetto per un monumento a Dante, 1864*

matita nera su carta bianca,  
260 × 200 mm  
Bernà, Archivio Federale

Il disegno si riferisce alla commissione, poi revocata, di un monumento con il quale il Municipio di Riva del Garda avrebbe inteso associarsi nel 1864 alle manifestazioni fiorentine del centenario dantesco, cogliendo questa occasione per dichiarare la sua appartenenza alla nazione italiana: nella sala del consiglio comunale sarebbe stato collocato il ritratto in bassorilievo del poeta con una lapide nella quale dovevano essere incisi i versi che alludevano al Rivano: «Suso in Italia bella giace un laco / Appié dell'Alpe che serra Lamagna / Sovrá Tiralli ed ha nome Benaco».

Il nome di Vincenzo Vela fu fatto da Andrea Maffei, incaricato di avviare le trattative con l'artista che ritenesse più idoneo e che aveva avuto occasione proprio in quei mesi del 1864 di vedere un busto del poeta modellato dall'amico: «Il Comune di Riva abbandonò per mio consiglio il pensiero di un bassorilievo e si attenne a quello di un'erma o un busto. Tu dunque potresti con tutto tuo comodo replicare il bellissimo che vidi nello studio di Lorenzo, lasciando però nel piedistallo tan-

to spazio da poterci scrivere quei versi del poeta che alludono al Rivano» (BB, AN 13, Bd. 8, lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela, 10 maggio 1864).

Inviando al municipio di Riva il disegno col progetto del Vela il Maffei sottolineava come quello scultore «dal cui scarpello ripresero vita tanti uomini insigni e che spedisce in questi giorni a Parigi una fra le maggiori nostre glorie, la statua di Cristoforo Colombo in dimensioni colossali» fosse il più accreditato per eseguire la commissione richiesta da Riva: se da un lato nessuno ignorava le convinzioni patriottiche del Vela che con dignità di linguaggio aveva interpretato i desideri della nuova committenza «popolare» per eternare miti e figure della mutata realtà politica, la fama internazionale ormai stabilita avrebbe aumentato il prestigio dell'opera che la città di Riva si sarebbe assicurata: «una scultura di Vincenzo Vela onora il paese che l'ha allogata e mostra all'occhio intelligente del passeggiere come l'amore dell'arte e del Bello v'ingentilisce gli animi e vi nudra nobili aspirazioni» (lettera di Andrea

Maffei al Municipio di Riva del Garda, del 5 novembre 1864, Riva del Garda, Archivio de Lutti, dove sono conservate anche le altre lettere che riguardano questa commissione).

Nonostante che lo scultore avesse richiesto un prezzo giudicato molto modesto da Maffei che si diceva anche sicuro sulla possibilità di una riduzione, il Municipio di Riva rinunciava al progetto; la motivazione ufficiale che indicava nella mancanza di fondi la causa della revoca, maschera in modo neppure troppo velato il veto politico verso un'iniziativa che sommava in sé diverse allusioni simboliche, non ultime nel nome dello scultore incaricato.

Comunque a Riva giungerà ugualmente un ritratto di Dante: sarà nel 1865 la medaglia scolpita dal toscano Giovanni Dupré, assai meno sospetto di coinvolgimenti patriottici, per Andrea Maffei, che la donerà al Municipio in segno di riconoscenza per essere stato delegato dai concittadini a rappresentarli durante le celebrazioni dantesche.

b.c.





V. Vela, *Dante*





V. Vela, *Giotto e Dante*



scelta di rappresentare Dante «in atto di severa rampogna verso la serva Italia» aveva suscitato numerose perplessità come concezione troppo peregrina; ma dopo i mutamenti politici del 1860 appariva a molti per un verso ormai superata e per l'altro decisamente imbarazzante nei confronti degli alleati francesi (cfr. Pazzi 1887, per un minuzioso resoconto dei fatti).

Andrea Maffei, che si trovava allora nel capoluogo toscano così ne scriveva all'amico:

«Ho veduta la statua di Dante, o, dirò meglio, il gesso; ma sia che tu mi hai troppo bene avezzo co' tuoi lavori meravigliosi, sia la poca mia cognizione dell'arte, parmi cosa mediocre e per concetto e

per l'esecuzione. Perché mai non fu scelto a scolpire l'immagine del primo poeta italiano il primo scarpello che è il tuo? O se volevano un fiorentino perché non allogare l'opera al Dupré? Ma in simili casi le brighe fan tutto» (lettera di Andrea Maffei a Vincenzo Vela, 10 maggio 1864, BB, A-N 13, Bd. 8).

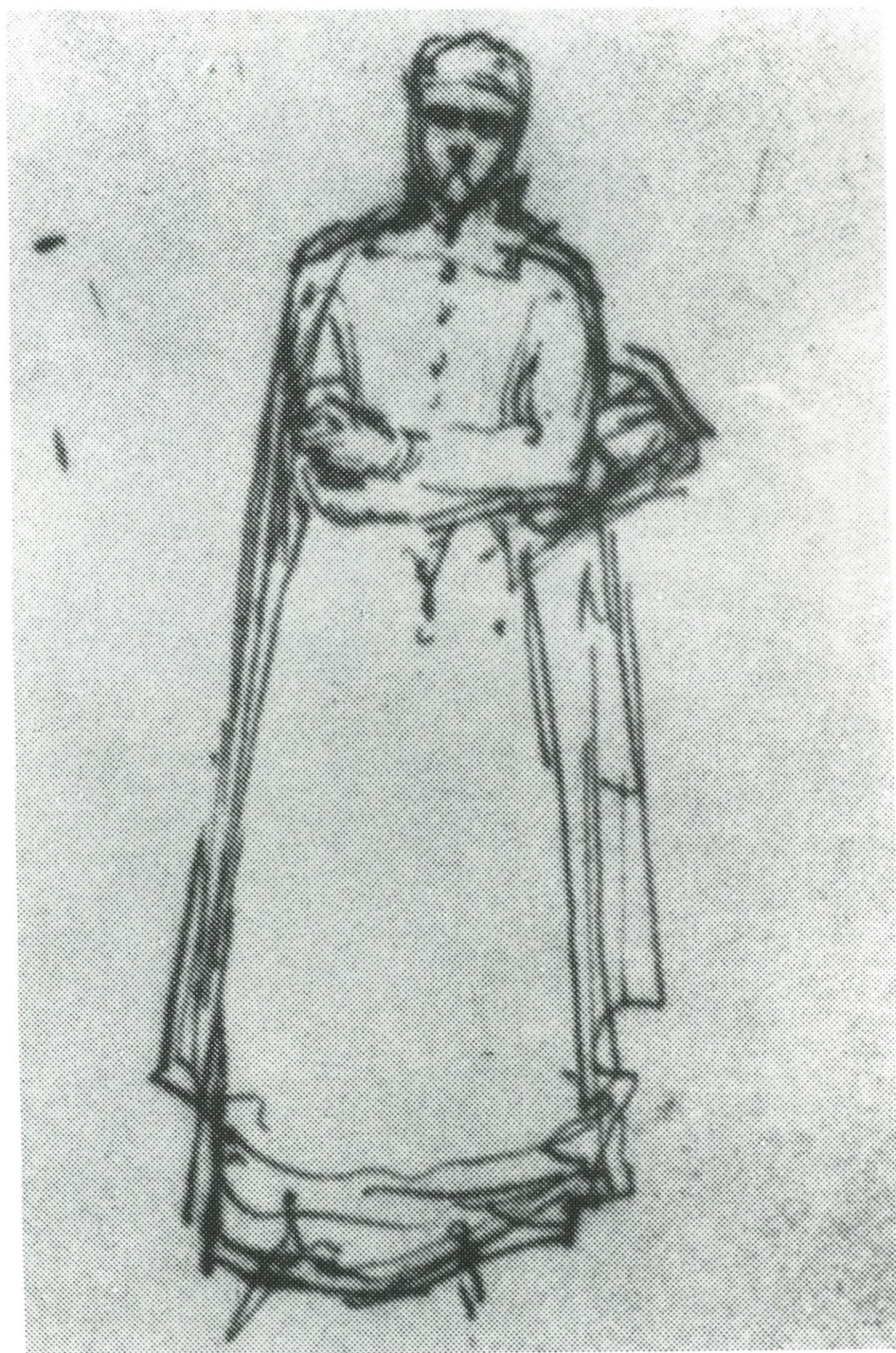
A confronto con questo giudizio di Maffei è curioso citare un articolo pubblicato su «La Perseveranza» in occasione dell'inaugurazione avvenuta nel maggio 1865. L'anonimo recensore lodava il Pazzi proprio per quella iconografia che aveva dato origine alle polemiche, perché gli appariva come la coraggiosa profezia del riscatto patriottico solo parzialmen-

te conseguito nel 1860; e a maggior lode del Pazzi portava un paragone proprio col Vela, formulato con un criterio che testimonia tutte le ambiguità di una critica romantica più attenta ai contenuti e alle biografie che allo specifico figurativo:

«Questa fede nel diritto, questa parola efficace scolpita nel marmo, portò già il Vela tra i primi artisti dell'epoca; e questa farà altrettanto del Pazzi... Il Vela e il Pazzi hanno anche un altro carattere che li affratella; ed è che furono tra i primi a gittar lo scalpello per impugnare il fucile: furono e sono artisti e cittadini ad un tempo».

b.c.





## Vincenzo Vela

*Studio per monumento a Dante,*  
1864

Disegno a matita nera su carta  
bianca, 213 × 145 mm  
Berna, Archivio Federale

Nel 1864, in occasione delle celebrazioni dantesche, il Municipio di Padova affidò al Vela l'esecuzione per due statue di Dante e Giotto da collocarsi nel Prato della Valle (cfr. R. Manzoni 1906, p. 149). Nella soluzione documentata da questo disegno, molto vicina a quella poi realizzata, l'artista sembra rielaborare una idea precedente, fissata in un rapido schizzo, forse per l'interesse personale verso il Poeta, e indipendentemente dalla commissione patavina (il foglio è conservato presso l'Archivio Federale di Berna): la soluzione inedita e indubbiamente suggestiva di inserire la figura in un contesto, immaginando un grande masso a simboleggiare le rupi infernali, non potrebbe infatti adat-

tarsi alla collocazione prevista da quella commissione, che imponeva inoltre una rispondenza iconografica nella statua di Giotto.

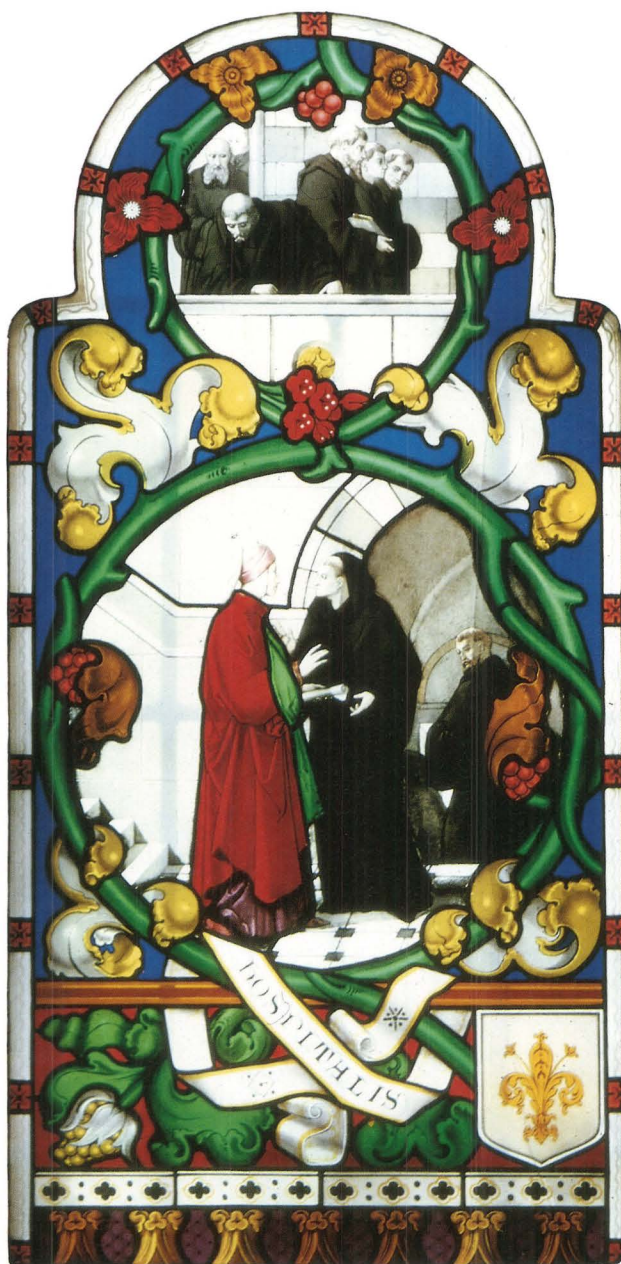
Anche nel progetto per Padova resta però la soluzione antiretorica della veste, che rifiuta i panneggiamenti all'antica per esemplarsi su quello che meglio si pensava corrispondesse ad un costume storicamente reale; solo nella statua lo scultore la modificherà con qualche partito di pieghe, più tradizionale, ma probabilmente indispensabile all'effetto visivo.

Quella semplicità compositiva era apprezzata dal Selvatico, che criticava però l'eccessiva caratterizzazione della fisionomia: «Il Dante è una figura ben posata, ben panneggiata, assennatamente

raccolta; ma quella faccia arcigna, più assai che le austerità e i severi concentramenti del pensatore, mi ritrae gli stizzosi dispetti di un brontolone. Poteva esserlo Dante vivo, ma deve darne segno l'apoteosi del suo sconfinato intelletto, qual è la sua statua onoraria» (Selvatico 1869, p. 231).

Nello stesso 1864 in cui il Vela riceveva la commissione dal Municipio di Padova Enrico Pazzi stava terminando a Firenze la statua colossale di Dante, mentre più aspre si facevano le polemiche iniziate nel 1857, quando lo scultore aveva esposto nel suo studio il modello che un comitato di cittadini aveva deciso di far eseguire per pubblica sottoscrizione ed offrire alla città. Fino da allora la





G. Bertini, *Honorificentia ospitalis*

trice e Matelda, che da incarnazione della tensione spirituale del divino poeta diventano simbolo attualissimo di una indomabile forza morale della Nazione.

Questi motivi riaffioreranno, decantati dal tempo, circa un decennio più tardi nell'esegesi di Camillo Boito, per tanti versi continuatore delle scelte culturali di quegli anni gloriosi. Rifacendo la storia delle numerose incursioni del Bertini in quel filone di invenzioni inesauribili rappresentato dall'iconografia dantesca, egli, ribadendo l'altissimo valore della grande vetrata, ne smontava, in un gioco sapiente, le complesse componenti figurative ed ideologiche: «Nel figurar l'Alighieri si compiace, come tutti i forti ingegni, il Bertini. Per il signor Poldi Pezzoli dipinse egli un gabinetto, richissima ed elegantissima cosa, dove rappresentò e Dante ed alcune figure allegoriche. Esegui per l'Imperator del Brasile due finestroni, ne' quali si vedono l'Alighieri e Beatrice, il Tasso e Eleonora. Ma la *Divina commedia* fornì al Bertini molti ed opportuni soggetti per una grande vetrata, già ammirata alla esposizione universale di Londra.

Le diverse composizioni stanno distribuite in ornati scompartimen-

ti, immaginati nello stile archiacuto. Al basso v'è la bella figura del poeta, ai lati quelle di Beatrice ed di Matelda; all'alto del finestrone la Madonna; più sotto i cori degli angeli, san Francesco e san Domenico e poi, in minori dimensioni, quattro fra le principali scene del poema. Tutti questi varii soggetti sono legati con mirabile artificio, e condotti con quello stile casto, forte e gentile, che bisogna all'incarnazione dei sommi versi danteschi. Bello il concetto di porre in alto la regina del cielo, circondata dagli angeli: Dante accenna qua e là nel Poema e nella *Vita Nuova* a tal devozione sua, presa forse nella età della fanciullezza da Beatrice. Beatrice è un'elegante ed affettuosa figura, che fa venire alla memoria quei soavissimi versi in cui Dante sfogò l'amor suo, le sue tristezze, i suoi dolori: versi d'una purezza sì casta, d'una passione sì rispettosamente vera, che certo Dante, e non il canonico di Valchiusa, l'amore in Grecia nudo e nudo in Roma, adombrando di un candidissimo velo, *rese nel grembo a Venere celeste*. Matelda è tra le più care cose del poema; e il Bertini la ideò mentr'ella va cantando soletta, ed isciogliendo fior da fiore, *ond'era pinta tutta la sua vita*, sul margine di quel rivo om-

broso, dove le onde limpidissime piegano le erbe che crescono sulla riva, ed i fiori. Altri credono Matelda simbolo della vita attiva, altri del trionfo della chiesa cattolica; ma non pare ad ogni modo ch'ella debba essere la gran nemica degli imperatori e proteggitrice de' papi, la fondatrice con Gregorio VII della parte guelfa, la contessa Matilde. Benché il Balbo e parecchi altri lo dicano, pur non sembra possibile che l'Alighieri, il quale tanto si scagliava contro Costantino per la dote ch'egli aveva dato a papa Silvestro, onorasse poi con sì amorose parole la donatrice famosa».

Il Boito veniva così a confermare la validità e la novità dell'operazione del Bertini, che aveva saputo tenere insieme immagini diverse nella sapienza del tessuto decorativo, rendendo così più viva la perenne attualità (confermata dal significativo accenno alla questione romana) del messaggio dantesco.

f.m.

Bibliografia: Cantù 1851, pp. 108-109; Maffei 1858, p. 81; Boito 1866, pp. 4-5; Carotti 1899, p. 183; Mottola Molino, Natale 1982, p. 337 n. 221 (con ulteriore bibliografia).



Ma non estinta; l'età sua non langue, / Se Dante onora; e la materna vita / Può rinnovarsi di più caldo sangue».

Certamente il Maffei era più di ogni altro qualificato a riconoscere i meriti del capolavoro del Bertini, che rappresentò uno dei più alti vertici, senz'altro il maggiore contributo italiano, toccati dall'iconografia dantesca nell'Ottocento. L'opera infatti ha le sue matrici figurative da un lato in quel purismo monacense (è più chiaro allora l'accento alla produzione vetraria bavarese nella conclusione dell'intervento del Cantù), cui probabilmente il Bertini s'accostò, al di là del confronto tecnico con l'eccellenza di quelle manifatture, tramite la mediazione dell'amico Maffei, in quegli anni acceso sostenitore dell'importanza del dibattito tra arte italiana ed arte tedesca. Dall'altro, e le due scelte non sono in contraddizione, vi appare assimilata, sul doppio binario della ricerca tematica e formale, l'esperienza della pittura hayeziana e della scultura del Vela propria degli anni Quaranta. Quel naturalismo purista, che aveva sostenuto le grandi invenzioni emblematiche della *Malinconia*, della *Meditazione*, della *Desolazione*, la cui carica ideale viene trasferita qui alle due superbe figure di Bea-



## Giuseppe Bertini

*Il trionfo di Dante*, 1851

Vetro dipinto, 175×60 cm

Milano, Museo Poldi Pezzoli

(riproduzione fotografia)

Si tratta della replica in scala minore della grande vetrata realizzata dal Bertini nel 1851 e presentata, con enorme successo, nello stesso anno all'Esposizione Universale di Londra, per essere poi acquistata, grazie ad una generosa sottoscrizione pubblica, e collocata alla Pinacoteca Ambrosiana. Il poeta, raffigurato al centro di essa, è affiancato dalle due figure di Matelda e Beatrice e sovrastato da quella della Vergine, mentre ai lati sono rappresentati episodi della *Divina Commedia*. L'esemplare del Museo Poldi Pezzoli è inserito in quello straordinario ambiente allora chiamato «Gabinetto bisentino», dove la decorazione del camino e gli affreschi, dovuti allo stesso Bertini e a Luigi Scrosati, riprendono diversi episodi della *Commedia* o rappresentano personaggi contemporanei di Dante.

Quella della vetrata del Bertini fu una delle presenze italiane di maggior rilievo nel grande Palazzo di Cristallo dell'esposizione londinese. Come ebbe infatti a sottolineare Ignazio Cantù l'Italia mostrava, in questo che era il settore più prestigioso dell'industria artistica, di tenere il passo con il resto d'Europa. Ed il saggio, superbo, del giovane Giuseppe veniva a coronare, sul piano oltre che dell'eccellenza tecnica con uno straor-

dinario exploit formale, due decenni di fervida attività dell'atelier familiare. Ecco come veniva sintetizzato il passaggio dalla pratica restitutiva (le integrazioni ed i restauri alle grandi vetrate storiche) del padre Giovanni e del fratello Pompeo, a quella inventiva di Giuseppe: «Un giovine artista, figlio e nipote d'artisti mandava a figurare là in quel bazar cosmopolitico un magnifico saggio dell'arte che, nota ai nostri antichi, aveva servito a rendere tanto care e tanto affettuose le badie nei secoli XIV e XV. Quest'arte rinasceva a Milano per opera dei Bertini, e la cattedrale nostra, il santuario d'Assisi e tante basiliche e chiese attestano i grandi vantaggi che quest'arte rinasceva acquistò a petto dell'arte antica. Il giovine Bertini, migliorando sempre più l'arte paterna e avita, succhiato a Roma l'amore e il gusto del bello, segnava quest'epoca artistica con un gran lavoro: *Dante e varie scene della sua divina commedia*. È l'opera più bella, più commovente che sia stata commessa alla lucida superficie del vetro. Traeva la moltitudine milanese a veder questa affettuosa rappresentazione del più gran poema e del più gran cantore italiano, e ammiravano come un giovane poco oltre i vent'anni avesse saputo interpretarlo così

potentemente. Anche a Londra il lavoro del giovine milanese arrestava la comune ammirazione, e Blanqui con semplice, ma entusiastico aggettivo lo chiama *vetro stupendo*! Così l'Italia aveva mandato a gareggiar nobilmente un saggio dell'arte italiana rinata coi saggi che vi mandò la fabbrica di Parigi o quella ancor più meravigliosa di Monaco».

Il moto di orgoglio nazionalistico espresso dal Cantù veniva trasferito sul piano della quasi aperta sfida patriottica nell'infiammato sonetto che il Maffei volle intitolare *A Giuseppe Bertini quando recava alla Esposizione di Londra L'Apoteosi di Dante da lui smaltata sul vetro*. L'artista aveva saputo rendere esplicito il valore della sua scelta tematica, sfruttando con genialità le risorse offerte dal medium. Anzi in modi finora intentati: «Quell'alta fantasia che in cielo ascese / Dal pianto eterno e dal dolor che spera, / In un vivo cristallo aperta e vera / Al tuo pennello giovanil si rese. // Qui di luce e d'amore anime accese, / Là buio orrendo ed infernal buferra, / E nel mezzo raggiar quella severa / Fronte che l'universo in sé comprese. // Miracolo dell'arte! Or va! lo addita / Al superbo Britanno, e digli: Esangue / È la mia patria per crudel ferita, //





Abbazia di Chiaravalle presso Milano e dell'interno della Chiesa del Carmine in Milano stessa. Siamo sull'alto pianerottolo che conduce di fronte ed a sinistra ai dormitori ed al quale si arriva a destra dalla lunga scala, dal sommo della quale si spazia in tutto l'interno della Chiesa».

Il «bellissimo contrasto», notato dal Boito, «della severa e mesta figura del poeta con quella d'Ilario e degli altri frati», trae la sua forza non solo dalla straordinaria gamma cromatica del roseo mantello, ma anche dalla mobilissima resa espressiva della fisionomia del protagonista, per la quale,

come ricordava il Carotti, sembrava che il Bertini fosse ricorso all'aiuto dell'amico Domenico Induno, «maggiore di alcuni anni e quindi più provetto del ventenne giovanotto».

f.m.

Bibliografia: Boito 1866, pp. 3-4; Carotti 1899, pp. 166-67.

## Giuseppe Bertini

*Dante e Frate Ilario*, 1845

Olio su tela, 162×227 cm

Esposizioni: Milano 1975, pp. 201-202 n. 210

Milano, Pinacoteca di Brera

(in deposito presso l'Intendenza di Finanza di Milano)

Del dipinto il Maffei possedeva una versione (forse il bozzetto preparatorio) di dimensioni più modeste (40×50 cm) oggi dispersa, probabilmente un omaggio del pittore per l'attenzione che il poeta aveva sempre dimostrato nei suoi confronti. Era infatti il ricordo di un'opera fondamentale, con la quale il giovane Bertini si era cimentato vittoriosamente nel gran premio di pittura, a Brera, del 1845, imponendosi all'attenzione di tutti come l'ideale erede di Hayez, cui succederà nel 1860 sulla cattedra di pittura dell'Accademia bradense. Il soggetto messo a concorso, sulla scia della fortuna dei temi danteschi suscitata dalla scoperta nel 1840 del ritratto dell'Alighieri (assegnato alla divina mano di Giotto) nel Palazzo del Bargello a Firenze (Barocchi 1985), prevedeva il cimento in un famoso episodio della vita del poeta, quando egli «peregrinando, entra nel convento de' Monaci Agostiniani eremiti di Corvo in Lunigiana. Frate ilario priore, che solo per fama lo conosceva, domanda-togli che cercasse e da quello risposto *Pace*, gli chiede chi sia. Dante si nomina, e vedendo al suo nome Frate Ilario pender da

lui con affetto e riverenza, si trae dal seno un libro contenente parte della *Comedia*, e gliel'offre dicendo: Frate, ecco parte dell'opera mia, forse da te non veduta. Questa ricordanza ti lascio: non obliarmi».

Misurarsi con un soggetto di tale importanza e difficoltà fu un atto, come ricorderà il Boito nel 1866, di grande temerarietà da parte del diciannovenne Bertini, che, vinte le resistenze del padre a comprargli la vasta tela, «condusse» il quadro «con tale virilità di pensiero e facile giustezza di mano, che meritò dall'Accademia la grande medaglia d'oro. Oggi [aggiungeva] tuttavia, sebbene appaia qua e là il far giovanile, si guarda nondimeno quell'opera come un quadro che non è da scolaro». Il verdetto assai lusinghiero della commissione giudicatrice mise in rilievo la plausibilità e la verisimiglianza antiquaria della ricostruzione storica del Bertini: «Assai bella tutta la scena, giudizio il momento colto dal pittore, giusta ed amorosa l'espressione del frate. Dante dignitoso e ben palliato. Il colore in generale succoso e vero, e buono l'assieme delle figure, non che bello lo stile

delle pieghe. Il fondo è ben consigliato e caratteristica l'architettura».

Un testimone dell'epoca il Carotti, rievocando dopo la morte del pittore il percorso artistico di Bertini, accordava pienamente con Boito nel riconoscere nell'opera un traguardo fondamentale sulla strada del rinnovamento della pittura storica, che, spentasi la foga dell'evocazione passionale dell'Hayez, ritrovava una sua legittimazione dalla verità della ricerca antiquaria e della ricostruzione ambientale. Cercando di decifrare quel vecchio responso accademico, il Carotti sottolineava come la «composizione ricorda lo stile romantico dell'Hayez, il disegno, l'austera sapienza del Sabatelli; appare di già un pennelleggiare facile, una ricerca nel rendere con garbo le pieghe delle stoffe degli abiti. L'ampio manto rosa pallido, che fece dire alla Commissione che le figure erano ben *palliate* (stile dell'epoca), tende già alla eleganza, alla distinzione, ma attrae troppo lo sguardo, canta troppo forte in quel quadro. È interessante il fondo architettonico che palesa la fantasia del giovane pittore, il quale si è ricordato della





## Francesco Hayez

*Ritratto della cantante Matilde*

Juva Branca, 1851

Olio su tela, 121×95 cm

Esposizioni: Milano (Brera)

1851, p. 10 n. 42; Parigi

(*Exposition Universelle*) 1855,

p. 597 n. 2194; Milano

(*Retrospectiva*) 1883, p. 38 n.

51; Venezia 1922, pp. 94-95

n. 12; Milano 1934, p. 52 n.

62; Parigi 1935, p. 57 n.

116; Berlino 1937, n. 7;

Lugano 1948, p. 14 n. 4;

Venezia 1951, sala XVII;

Verbania 1953, p. 15 n. 6;

Como 1954, p. 56 n. 2;

Milano 1975, pp. 187-88 n.

193; Milano 1983, pp. 286-87

n. 145

Milano, Civica Galleria d'Arte

Moderna

Poco notato alle prime delle sue innumerevoli esibizioni pubbliche, quando venne frettolosamente liquidato dal Tenca nel 1851 e segnalato con una fredda nota di stima dal Gautier all'*Exposition Universelle* di Parigi del 1855, cui pure l'artista aveva voluto inviarlo, è divenuto poi, giustamente, grazie ad una eccezionale fortuna visiva ed espositiva, il più popolare dei ritratti hayeziani. Assume, quindi (come nel caso circa vent'anni prima dell'altrettanto splendido ritratto di *Cristina Belgiojoso*) un importante rilievo l'intervento critico, unica voce favore-

vole tra i contemporanei, del Maffei, che nel sonetto dedicato al dipinto riconosce gli altissimi meriti di questo assoluto capolavoro e ne profetizza la fortuna successiva: «Spesso nel vagheggiar la peregrina / Beltà delle tue forme in cor volgea // Perché si frale dalla man divina / Uscir questa gentile opra dovea? // Perché Dio non concesse adamantina / Tempra del Bello all'incarnata idea, / O, come in ciel gli Eletti, alla rapina / Del tempo struggitor non la togliea? // Così nel mio pensier. Ma quando impressa / Qui per arte stupenda io ti mirai, / Quasi

da fonte o da cristal riflessa: // Gli anni, io proruppi, che non posan mai, / Per te chiusero alfin l'ala indefessa. / Angelica beltà, qui non morrai».

Versi, che, oltre a suggerire il fortissimo impatto emotivo (la cui intensità rimanda ai ritratti di Tiziano) di questa straordinaria apparizione femminile, ricordano l'amicizia tra il poeta e l'effigiata, che fu tra le più brillanti presenze nel salotto della contessa Clara. f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 286-87 (con bibliografia).





**Francesco Hayez**

*Studio per il ritratto di Matilde  
Juva Branca, 1851*

Disegno a matita e biacca su  
carta marroncina, 250 × 173  
mm

Milano, Accademia di Brera



Si tratta di uno studio per l'in-  
sieme del celebre ritratto (apparte-  
nente all'Album grande I dei dise-  
gni dell'artista, n. 52/185).

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, p. 286.





Sogni Gio: dip.

Mongeri dis.

Catorana Petti Pinella sc.

**Caterina Piotti Pirola**

su disegno di Giuseppe  
Mongeri, dal dipinto di  
Giuseppe Sogni  
(Rubbiano 1795 - Milano  
1874)

*Ritratto d'una signora*, 1844

Incisione a bulino su rame,  
275 × 212 mm

In alto a sinistra «Sogni  
Gius.<sup>e</sup> dip.», al centro  
«Mongeri dis.», a destra  
«Caterina Piotti Pirola»,  
didascalia «Ritratto d'una  
signora», in basso a sinistra  
«Falione impresse», a destra  
«P. Ripamonti Carpano  
Editore»

In *Gemme d'Arti Italiane*, a. I,  
1844, p. 49

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense

L'incisione, che ben documenta la ricchezza dell'ambiente di gusto neosettecentesco in cui il Sogni, allora professore d'elementi di figura all'Accademia di Brera, aveva inserito la ritrattata, venne-illustrata da un sonetto del Maffei. Il poeta vi contrapponeva, in versi per il resto molto generici, la promompente fragranza della bellezza femminile alla eccessiva esuberanza

za del complicatissimo abito, in cui le esigenze mondane apparivano mortificare i diritti della natura: «Ove, o nobile spirito, ove togliesti / L'immagine, l'esempio al tuo concetto? / La vita, il moto, l'armonia, l'affetto / Che nell'anima tua, poi qui pignesti? // Qual lucido Immortal t'ha manifesti / Così cari e begli occhi all'intelletto? / La fronte, il labbro, l'ondu-

lar del petto / Quasi sdegnoso delle ingrate vesti? // Un angelo vestir d'umana forma / La tua mente ideava, e sempre invano / Della eterea beltà cercavi un'orma. // Alfin raggiante di quel Bello arcano / Questa innanzi t'apparve, e fu la norma / Che ti fuse il Divino in volto umano».

f.m.





**Domenico Gandini**

su disegno di Rizzo, dal  
dipinto di Antonio Zona  
(Gambellara di Mira 1814 -  
Roma 1982)

*La Lombardia e Venezia*, 1861

Incisione a bulino su rame,  
275 × 212 mm

In alto a sinistra «Zona dip.»,  
al centro «Rizzo dis.», a  
destra «Gandini inc.»,  
didascalia «La Lombardia e la  
Venezia»

In *Gemme d'Arti Italiane*,

a.XIV, 1861, p. 36

Arco, Biblioteca Civica

L'incisione documenta il dipinto, esposto a Milano nel 1860 ed a Firenze nel 1861 (cf. Pavanello 1983, p. 16) con il titolo *Venezia che desolata abbraccia la liberata Milano*, acquistato coraggiosamente da Maffei e portato a Riva, che era ancora territorio austriaco, all'indomani della delusione di Villafranca. L'opera oggi dispersa, di cui Hayez conservava una fotografia (pubblicata in Nicodemi 1962,

tav. 328), rientrava in un genere di pittura, di popolare presa patriottica, fiorito negli anni compresi tra la fine della seconda guerra d'Indipendenza e la liberazione di Venezia. Nella collezione del Maffei ebbe la probabile funzione di ideale pendant con la *Meditazione* di Hayez, dal poeta infatti intitolata, a sottolinearne il significato politico, *L'Italia nel 1848*. Ma rispetto all'allegoria del decennio prece-

dente, il quadro dello Zona, pur hayeziano nella sua sontuosità formale, rivela tutti i limiti di una retorica patriottica, non più affidata a sottili allusioni, ma a pesanti segnali iconografici, come i paludamenti da cui appare impacciata la figura della Lombardia, con quello spadone sabaudo stretto saldamente in pugno.

f.m.





dicatrice arte del bello / Darà materia lagrimosa e pia. // E d'un anglo cantor la fantasia, / Poi la virtù d'un italo pennello / Di te commoveran l'età futura».

Ancora una volta il Maffei aveva visto giusto, dato che all'ostilità della critica ufficiale fece da felice contrasto il consenso generalizzato del pubblico, come infor-

mava Natale Schiavoni, in una lettera, inviata al poeta da Venezia il 17 agosto 1854: «Il quadro dell'impareggiabile Hayez piace moltissimo a tutti, ed a me pare un vero capo d'opera e lo preferirei forse all'altro bellissimo che sta nella Galleria di Vienna, ad ogni modo il migliore dell'esposizione, ed ella può andar superbo di pos-

sederlo». Una legittima superbia, che spinse il Maffei, nelle sue ultime disposizioni testamentarie del 1882, a legare la gemma della propria collezione alle prestigiose Gallerie fiorentine.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 185-87 (con bibliografia).

**Francesco Hayez**

*L'ultimo abboccamento di*

*Jacopo Foscari, 1852-1854*

Olio su tela, 121 × 167,5 cm

Esposizioni: Venezia 1854, p.

14 n. 173; Pordenone 1971,

p. 110 n. 83; Milano 1983,

pp. 185-87 n. 93

Firenze, Galleria d'Arte

Moderna di Palazzo Pitti

Il popolare dipinto rappresenta la più impegnativa e meditata tra le commissioni personali del Maffei, che volle impegnarvi fin dal 1852 i consistenti risparmi fatti soggiornando a lungo a Riva, ed utilizzarlo, presentandolo all'esposizione dell'Accademia di Venezia nel 1854, per promuovere la traduzione del dramma di Byron *I due Foscari*, cui il quadro era ispirato. Per realizzare quest'ultimo intento dovette superare le resistenze del pittore, che non era affatto disposto ad esporsi ad una probabile mortificazione addirittura in patria, in quell'ambiente dell'Accademia veneta, dominato dalla dittatura critica del Selvatico, a lui ostilissimo. Maffei cercò di rassicurare l'artista garantendogli la pubblicazione, in occasione della presentazione dell'opera, di un articolo a lui favorevole nella «Gazzetta privilegiata» di Venezia. Ma Hayez non ne rimase molto convinto, e il 27 luglio 1854 rispondeva all'amico, ribadendo le ragioni delle proprie profonde perplessità e tracciando un consuntivo molto amaro della situazione veneziana: «Io ti confesso che non son persuaso molto del buon viso che gli verrebbe fatto stante che i prof.<sup>ri</sup> della Veneta Accademia

paurosissimi del dittatore delle arti, aderirebbero ai mali trattamenti che da Lui potrebbero venir fatti al mio quadro in onta al corpo accademico a cui appartengo, ed a me in particolare che non piaccio per nulla allo stesso Dittatore e detrattore di chi non gli è sul genio suo.

Il Lipparini può dire per complimento qualche cosa buona di me con te mio buon amico, ma egli non mi scrive da più di un anno perché forse influenzato da qualcuno [...]

So che il premio di quest'anno, nella Veneta Accademia si darà al miglior quadro dipinto, capriccioso modo trovato dal dittatore S...<sup>co</sup> e quindi il mio quadro potrebbe essere creduto partecipe di quel concorso, il che non voglio assolutamente».

Lo scontro tra Hayez ed il Selvatico, allora potente segretario dell'Accademia di Venezia e forse la voce critica più autorevole in campo nazionale, avveniva in effetti sui modi di intendere la pittura storica, che nei temi veneziani in quegli anni frequentati dal pittore, come nel caso contingente dei *Foscari*, non appariva rispondere a quei positivi intenti didattici, di cui l'avversario era un con-

vinto assertore. Così come, sul versante stilistico, la fedeltà hayeziana alla tradizione del colorismo veneto appariva a Selvatico scelta materialista e scorretta. Soprattutto sorda a quelle istanze puriste di castigatezza disegnativa, d'ascendenza quattrocentesca, che egli andava predicando.

Il Maffei si espose quindi generosamente a difesa di una scelta artistica, quella di Hayez, che andava controcorrente e sfidava il consenso che, a livello accademico, s'era andato coagulando attorno alle idee del Selvatico. Dimostrò, in privato, il proprio sincero entusiasmo al pittore, ed agli amici più cari, come il Gazzoletti e Clara de Lutti; e sancì criticamente l'importanza dell'opera, sottolineandone, in un concitato sonetto, la suggestione patetica e la forza del messaggio antitirannico: «A chi volgi il tuo pianto, o sventurato? / Le rugiade ammolliar ponno i macigni, / Non piegar le tue lagrime i ferrigni / Petti che occupa la ragion di stato. // Speri tu che nell'uomo incoronato / L'amoroso del padre animo alligni? / Lui no, gli scogli ti farai benigni, / I vortici del mar quando è crucciato. // Pur conforta il dolor. La tua sventura / Alla ven-





bruna maschera s'era levata. / *Maria*. Dove mi traggi? parla, Rachele! / *Rachele*. A vendicarti dell'infedele. / *Maria*. A vendicarmi? Non valgo a tanto. / *Rachele*. No, fin che vivi, misera, in pianto. / Pensa al leone! quel marmo aspetta / A bocca aperta la tua vendetta; / Poi che l'infame che te tradisce / Contra Vinegia congiure ordisce. / Qui stan le prove de' suoi delitti: / L'accusa è questa: se tu la gitti / Giù per la gola di quel leone, / Essa al cospetto dei Tre lo pone. / *Maria*. Ah taci, taci, ché questo nome / Mi fa sul capo rizzar le chiome! / *Rachele*. La scure o il laccio sia la mercede / Di chi due volte tradì la fede. / *Maria*. Via dal mio core sì vil pensiero! / Saria l'inganno del suo più nero. / *Rachele*. Che? gli perdoni? / *Maria*. Dai Tre poria / Sperar perdono, non da Maria. / *Rachele*. Ma dal tuo vano femmineo sdegno / Colla sua vaga ride l'indegno. / *Maria*. Ah! / *Rachele*. La tua sola vendetta è questa. / *Maria*. Ira mi sprona, pietà m'arre-

sta... / *Rachele*. Vuoi chi t'accese d'amor sì forte / D'un altro in braccio? / *Maria*. (*Le strappa di mano l'accusa*) No! della morte!... (*Fugge*).».

L'infallibile effetto drammatico della chiusa, che suggerisce un suggestivo contrappunto visivo tra le braccia dell'amante e quelle della morte, serviva bene a fissare, nella mente dello spettatore, il nesso tra i due dipinti. I quali poi si composero, in un ideale trittico, con *Le Veneziane* (già a Milano, raccolta Borletti), eseguite per Alessandro Negrone Prati (e collocate dal committente accanto all'*Ofelia* del Bertini), cui a sua volta Maffei dedicò l'omonima romanza (Maffei 1858, pp. 283-85).

La sensualità della figura di Maria, stagliata sullo sfondo di una Venezia soffocata dalla calura estiva e come chiusa in trappola dall'incombente ombra architettonica di Palazzo Ducale, appare esaltata dal sensibilissimo rapporto tra le diverse stoffe del costu-

me e dalla straordinaria sapienza con cui l'emblematico velo nero viene steso sui diversi dettagli dell'immagine. Un naturalismo torbido non rimasto senza esito, anche se si dovrà attendere il celebre racconto *Senso*, pubblicato dal Boito (del resto geniale interprete ed esegeta della pittura hayeziana) nel 1883 e la sua superba trasposizione cinematografica nel 1954 da parte di Luchino Visconti, anch'egli spesso molto attento alla lezione del maestro veneziano. In effetti poi l'affinità della soluzione drammatica della delazione per motivi amorosi e dello scenario veneziano, rendono più stringente il rapporto tra *Accusa segreta* e *Senso*, tanto da rendere pienamente giustificato il ricorso al dipinto hayeziano per l'immagine di coperina nella riproposta, da parte della BUR nel 1975, dello splendido racconto del Boito.

f.m.

Bibliografia: Hayez 1983, pp. 194-96 (con bibliografia).





## Francesco Hayez

*Accusa segreta*, 1847-1848

Olio su tela, 153 × 120

Sul foglio scritta «A

S.Eccellenza / I tre bai / del

Consiglio dei X»

Esposizioni: Milano 1955, p.

28; Milano 1979, fuori

catalogo; Milano 1983, pp.

194-96 n. 96; Milano 1986,

p. 332 n. 147

Pavia, Civica Pinacoteca

Malaspina

Il dipinto forma, insieme al *Consiglio della vendetta*, commissionato da Enrico Tacciolini ed esposto a Brera nel 1851 (già Milano, raccolta Gaetano Litta Modignani; cf. Mazzocca 1982, p. 145), un dittico veneziano, di cui Hayez ebbe a comporre prima la scena finale, rispondente appunto al nostro quadro, acquistatogli da un importante collezionista pavese, l'ingegnere Giuseppe Marozzi. Maria, l'infelice eroina della vicenda e protagonista in entrambe le opere, viene infatti consigliata e convinta dall'amica Rachele a vendicarsi, attraverso lo strumento della delazione politica (incarnato da un foglio di denuncia, che la cattiva consigliera le offre e che appare ben evidente nelle due tele), dell'amante che l'ha tradita. Torbido, sensuale, intreccio di amore e di morte, di storia e leggenda, è il risvolto figurativo di quel mito di Venezia, visto tutto in negativo, diffusissimo nella cultura romantica europea verso la metà del secolo. Questa visione

della città, come sfondo ideale ai più tenebrosi intrighi, seducente itinerario delle più tortuose vie percorse dalle ragioni del cuore in conflitto con le ragioni di Stato, trova infatti il pittore attestato sulle scelte operate dalla grande letteratura straniera, da Byron e Grilparzer. Ed in questo senso è allora plausibile una concreta mediazione del Maffei, di tale produzione profondo conoscitore e divulgatore.

La sua trasposizione poetica del dipinto hayeziano esclude da una parte una consulenza diretta e dall'altra l'ispirazione di Hayez ad una fonte letteraria precisa. Una lettera inviata da Maffei al pittore, il 20 luglio 1850 da Recoaro, riferita al primo episodio del nostro dittico veneziano, prova infatti come i suoi versi avessero una specifica funzione di didascalia (almeno per dipinti come questi, di non agevole decifrazione) in sede espositiva: «Ho pensato sul tuo soggetto una romanza che intitolerò *Maria o la vendetta*,

divisa in cinque parti. I<sup>a</sup> *L'incontro*, II<sup>a</sup> *L'abbandono*, III<sup>a</sup> *Il Consiglio*, IV<sup>a</sup> *Il Tribunale segreto*, V<sup>a</sup> *Il Rimorso*. Di queste cinque parti ho per ora verseggiata la seconda che può fare al caso tuo e corrisponde a quel prodigio dell'arte che vuoi chiamare *Il Consiglio alla vendetta*. I versi sono corti e non molti, e trascritti che siano e posti ai piedi del quadro, occuperanno il lettore per tre soli minuti» (Hayez 1890, p. 146). Nel fondo delle carte del pittore (conservato ora presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano) si trovano ancora gli stampati, in leggera carta colorata, nei quali i versi del Maffei furono distribuiti. La romanza, pubblicata poi, nell'edizione del 1858, con il titolo de *La vendetta*, rende benissimo l'estenuata concitazione drammatica del dittico hayeziano: «Spunta il mattino, deserta è l'ora, / Nobili e plebe nel sonno ancora. / Sol due patrizie passan la via, / L'una larvata, l'altra... Maria! / Maria dal piangere quasi affogata / La









## **Cherbuin**

dal dipinto di Giuseppe  
Canella

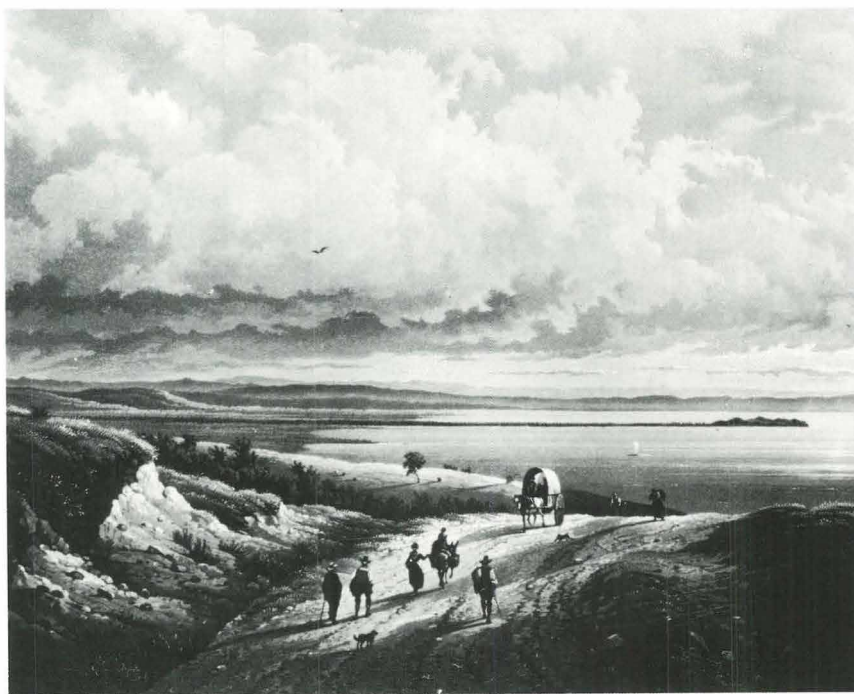
(Verona 1788 - Firenze 1847)  
*Veduta del Lago di Garda,*  
1845

Incisione a bulino su rame,  
185 × 258 mm

In alto al centro «Cherbuin  
dis. ed inc.», didascalia  
«Veduta del Lago di Garda,  
dipinto di Giuseppe Canella»,  
in basso a sinistra «C.  
Canadelli edit.<sup>e</sup> in Milano», a  
destra «IX Album, esposiz.<sup>e</sup> di  
belle Arti 1845»

In *Album. Esposizione di Belle  
Arti in Milano*, a. IX, 1845,  
p. 82

Milano, Biblioteca Nazionale  
Braidense



**Ambrogio Fermini**

*Veduta di Riva del Garda,*

1852

Olio su tela, 53 × 80 cm

Firmato in basso a sinistra

«Fermini 1852»

Riva del Garda, Museo Civico



Il dipinto, proveniente dalla raccolta Maffei, è documentato in una lettera inviata il 20 novembre da Riva all'amico Antonio Gazzoletti. Il poeta vi si esprime in termini d'eccessivo entusiasmo verso l'opera di questo modesto epigo-

no di Giuseppe Canella (del quale pur possedeva due dipinti), ponendo addirittura il trito descrittivismo di genere dell'allievo al di sopra della alta resa espressiva del maestro: «Del Fermini ho comperato un quadro per me rap-

presentante Riva, ed è bellissimo; l'acqua poi d'una trasparenza e d'una verità alle quali il Canella stesso è di rado arrivato» (Brol 1935, p. 32).

f.m.



## Ambiti della cultura romantica in Trentino

«Da qualche tempo si stabilì in Riva, di cui è cittadino, il cav. Andrea Maffei, e portò seco una pregevolissima galleria di oltre 140 quadri a olio, molti dei quali sono celebri per antichità e pel nome dell'autore, tutti poi di gran pregio e fanno onore all'intelligenza squisita di chi li raccolse.»<sup>(1)</sup>

Un trasloco laborioso («cosa noiosissima»), che «affacenda» il Maffei per alcuni mesi, il trasferimento della cospicua collezione artistica nella «Perla del Garda» per abbellire la «casetta suburbana del Mora»; la nuova dimora «presa a pigione» — come scrive a Gazzoletti nel maggio del '51 — «nella speranza di mandar presto ad effetto il nostro disegno di unirvi tutti e per sempre»<sup>(2)</sup>. Ma allo stesso tempo un avvenimento di assoluta rilevanza in una «città» che, seppur «gagliarda» e «cortese», contava appena 1.840 abitanti entro le mura, tanto «meritevole di considerazione» che Baruffaldi, cultore di storia patria e Podestà, lo inserì tempestivamente tra le «notizie cortesemente fornite» nel '52 al Perini per la sua ponderosa «Statistica del Trentino»<sup>(3)</sup>.

Non è senza compiacimento che Maffei comunica, sempre all'amico Gazzoletti «... e corse due settimane dacché mi sono sempre affaccendato nel rendere confortabile il mio (e spero nostro) casino, oggetto d'una insistente curiosità, giacché questi buoni Rivani non conoscono né quadri, né rococò, tranne quell'eterno di casa Formenti e il Cristo in Croce dell'Inviolata.»<sup>(4)</sup>.

In effetti, se si escludono i quadri conservati nelle chiese, nelle guide di fine sette- e primi ottocento si cita solamente quell'«eterno dipinto»; «... rarissimo... originale vero di Raffaello d'Urbino, degno di stare in una sovrana Galleria», secondo l'«Itinerario delle pitture sculture e architetture più rare di molte città d'Italia del cav. Adamo Chiusole...» (1782)<sup>(5)</sup>; unica possibilità di esercitazione per il giovane Craffonara, che ne esegue una copia nel 1817; ed è ancora il solo dipinto «meritevole di considerazione» all'arrivo della collezione Maffei, anche se prudentemente declassato — «incerto è l'autore» — dal Baruffaldi nel '52: «... prima di lasciare le mura di Riva ci resta di far menzione ancora di un superbo dipinto che si ritiene opera di Raffaello e che si ritrova nella casa del sig. Gio. conte Formenti.»<sup>(6)</sup>

Proprio lo stesso palazzo (Formenti a «mane» e Fava a «sera») in cui Maffei si stabilirà definitivamente dal '66, prendendo a pigione l'appartamento al secondo piano (col balcone) sopra i portici del caffè Andreis; indubbiamente il sito più «prestigioso» ed al tempo stesso più «pittresco» della città.

«Il Corso nuovo (poi via A. Maffei) è la più larga e bella contrada della città, che dalla parte orientale mette pressoché in linea retta alla

<sup>(1)</sup> Cfr. voce «Riva» a cura di L.A. Baruffaldi in Perini vol.II p. 441. 1937, p. 18.

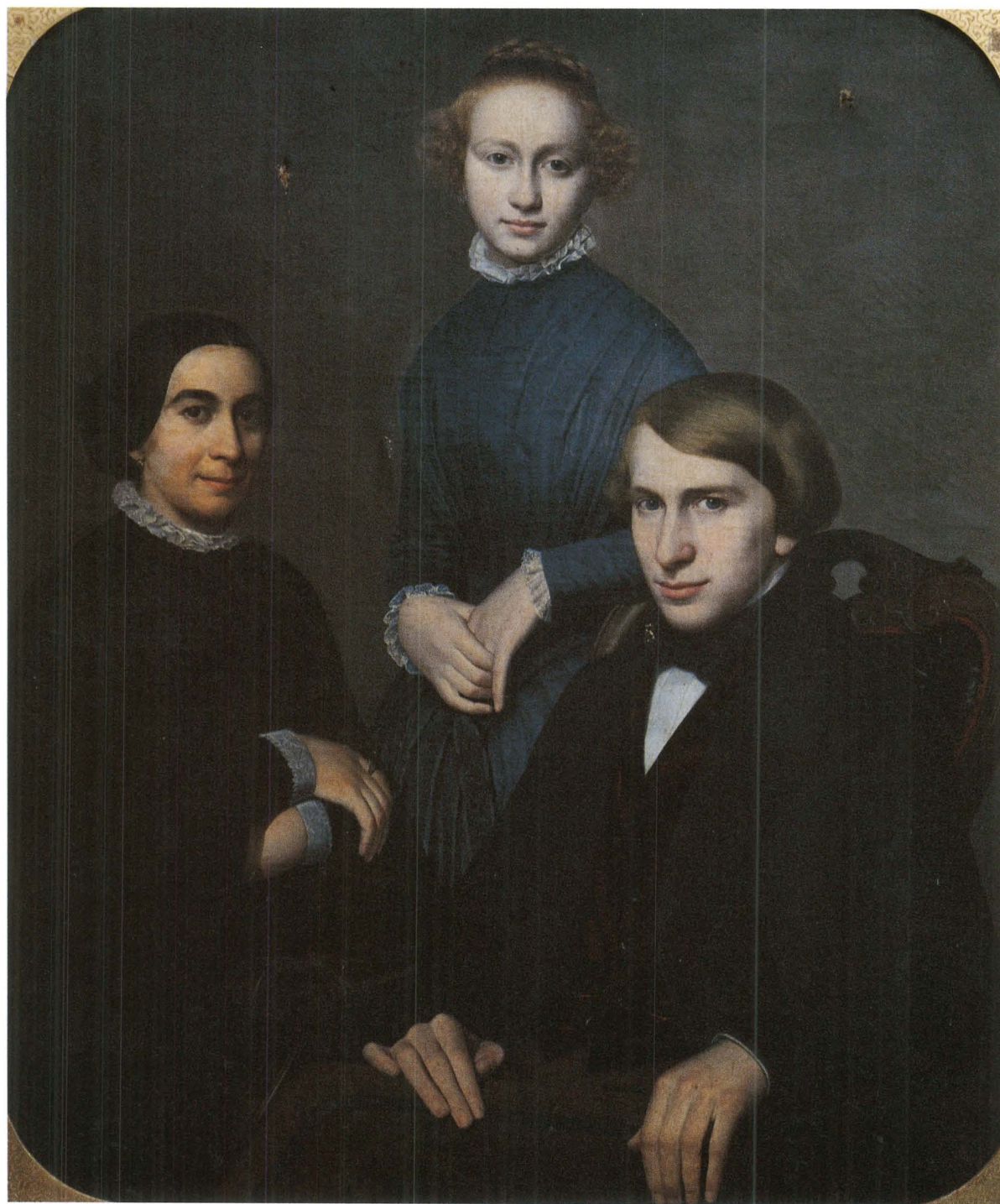
<sup>(2)</sup> Brol 1937, p. 18.

<sup>(3)</sup> Perini 1852, Avvertimento.

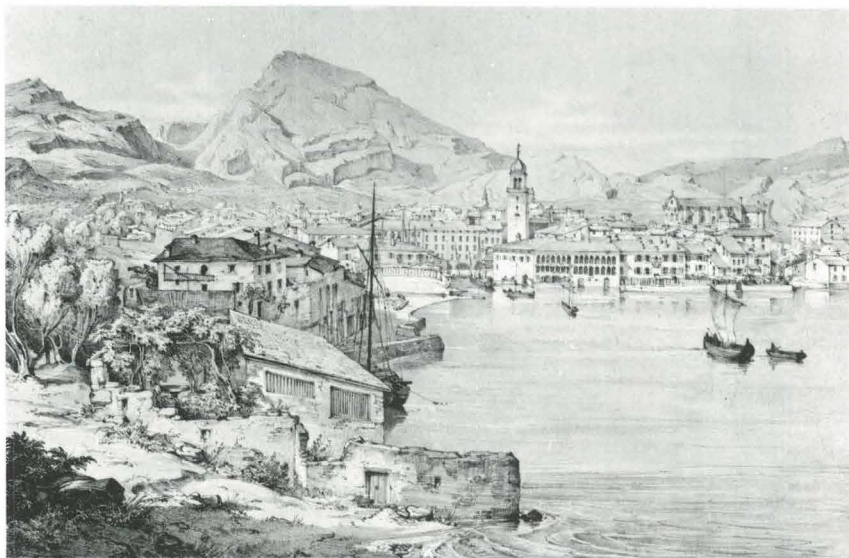
<sup>(4)</sup> Brol 1937, p. 22.

<sup>(5)</sup> Emert 1936, p. 130.

<sup>(6)</sup> Perini 1852, p. 441.







G. Kirchner, *Veduta di Riva*

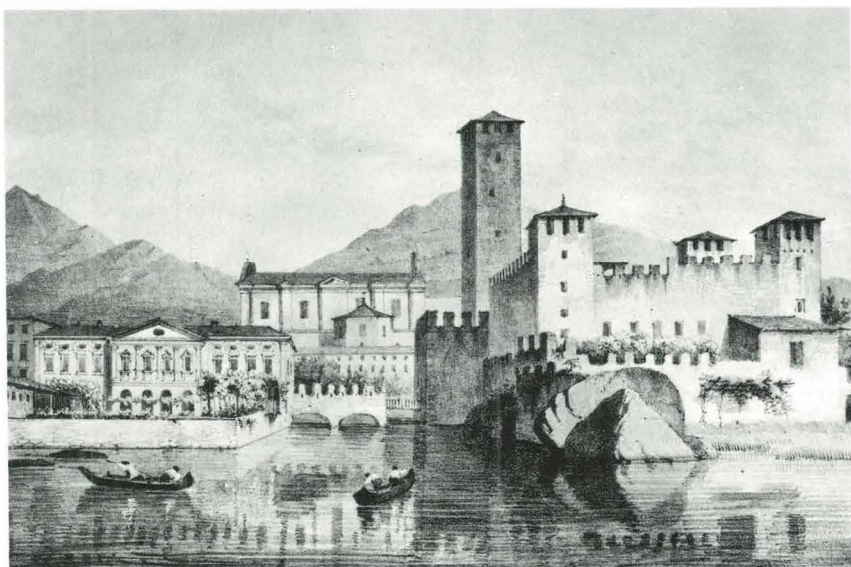
piazza grande... bel ornamento di qualunque città. A mezzodì s'apre il porto, e cinta da nobili e regolari case sostenute da portici in pietra.»<sup>(7)</sup>

«Passeggiando» lungo il Corso «ampio ed adorno di belle ed eleganti case» si potevano ammirare i «palazzi» nobiliari (dei conti Martini, Fiorio, Capolini, dei baroni Menghin, Salvadori) e le «dimore» dei signori Festi, Tisi, Risatti, rappresentanti della piccola nobiltà terriera e della borghesia mercantile in ascesa. «Gli agricoltori della campagna di Riva abitano tutti o nei circostanti villaggi, o in case che separatamente sorgono nei vari fondi qua e là. È questo il carattere che a primo colpo d'occhio la contraddistingue dalla vicina città di Arco, i coltivatori della quale vivono in gran parte entro le mura della loro città.»<sup>(8)</sup>

Mediante l'accorpamento delle antiche unità edilizie di impianto medioevale, intere parti di isolato furono «adattate» a palazzo signorile; anche se alle facciate di rappresentanza spesso non corrispondevano locali interni altrettanto «decorosi». Unica eccezione degna di nota è il palazzo dei conti Martini, in cui fu ricavata un'ampia sala a doppia altezza destinata a salone per musica e ballo, in comunicazione con una serie di salotti e stanze laterali con i soffitti decorati. In assenza di cospicue capacità economiche, alla ricerca comunque di un «decoro» borghese, si supplisce con materiali poveri: bugnati in malta anziché in pietra, stipiti e cornici in gesso dipinto al posto dei marmi.

<sup>(7)</sup> ib. p. 436.

<sup>(8)</sup> ib. p. 421.



B. Armani, *La Rocca di Riva*

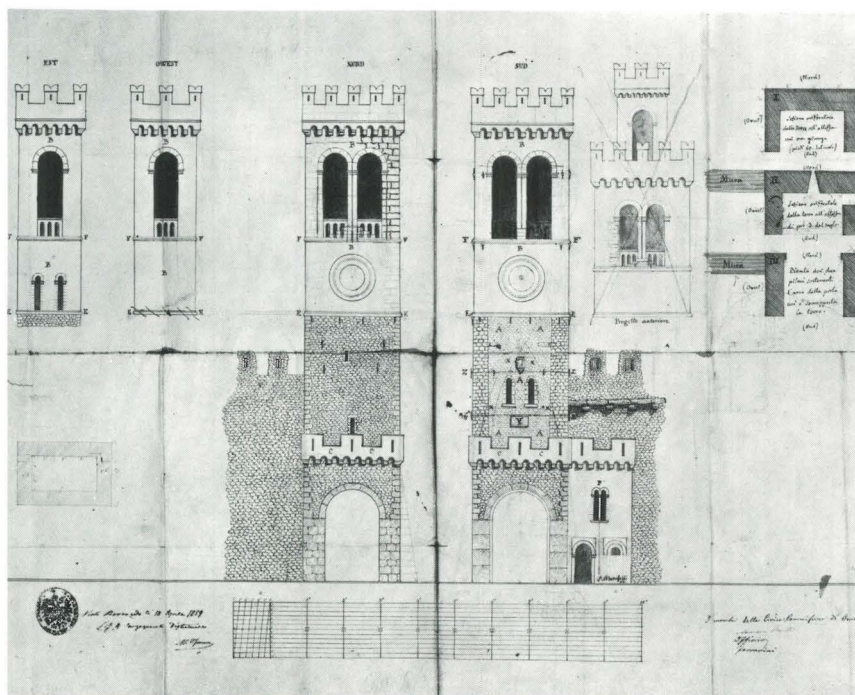
Se le facciate dei «palazzi» vengono decorate e rese unitarie stilisticamente, pur nell'applicazione eclettica ma rigorosamente simmetrica dei particolari costruttivi, i principali monumenti della città sono sottoposti ad una radicale opera di «completamento in stile», il cui significato è eminentemente culturale oltre che politico.

L'esaltazione della storia civica e la rivalutazione del libero comune, sono infatti le premesse teoriche ai progetti di «completamento in stile» delle porte medievali di Riva, realizzati tra il 1854 ed il '62 da L.A. Baruffaldi. Memore degli studi patavini, dove «frequentando la casa dei conti Cittadella Vigodarzere, poté avvicinare l'Ab. Giuseppe Barbieri, Pietro Selvatico...»<sup>(9)</sup>, e reduce da un lungo viaggio in Italia a seguito delle vicende del '48, Baruffaldi dimostra con i propri scritti ed i progetti di possedere una preparazione teorica aggiornata, coerente con il dibattito in corso negli anni '50 in merito alla questione dello «stile nazionale» con finalità educative e popolari. Operando una selezione storica di elementi costruttivi «nella severa eleganza dello stile architettonico militare dell'evo medio» ed attraverso un uso strumentale dei fatti sincronici, Baruffaldi riesce ad amalgamare l'aspetto dei vari monumenti rendendoli un «unico» di notevole interesse.

Accorata è la protesta per la riduzione della Rocca a caserma: «Io credo che artisticamente debba considerarsi quale un quadro superbo raschiato alterato, rovinato da un restauratore che volle sostituire il proprio lavoro a quello che prima ammiravasi in su la tela, dalla quale

<sup>(9)</sup> Necrologia del dott. Luigi Antonio cav. Baruffaldi, Rovereto 1905.





L.A. Baruffaldi, *Progetto di sopraelevazione per porta S. Michele*, 1859

<sup>(10)</sup> Relazione msc. alla I.R. Commissione Centrale di Vienna per la Conservazione dei Monumenti d'arte e di storia; sta in: «Abbassamento della torre della rocca» Ar. St. Riva 43/1888.

<sup>(11)</sup> ib.

<sup>(12)</sup> Testamento del conte G. Bortolazzi, in Ar. St. Trento VII/189/1851 cit. in: «Le città nella storia d'Italia - Trento» 1983, p. 181.

<sup>(13)</sup> Cit. in L. Patetta «L'architettura dell'Eclittismo - fonti, teorie, modelli, 1750-1900», 1975, p. 272.

staccò per infine la imprimitura. Il danno è irreparabile perché tutto l'antico è perduto» <sup>(10)</sup>; fino a riproporne la parziale ricostruzione «... e la torre si veggia esternamente qual era quando fu eretta. Allora essa pompeggiando nello stile della sua età, attesterebbe la importanza militare e politica che aveva una volta questo paese e questa città.» <sup>(11)</sup> Baruffaldi sicuramente conosceva il rifacimento in stile neogotico della facciata della chiesa di S. Pietro a Trento, progettato dal Selvatico nel 1847-'48. Finanziato con «un gesto esemplare» dal conte G. Bortolazzi ed affidato al Selvatico perché «architetto di molta fama e specialmente pratico di maniere gotiche» <sup>(12)</sup>, il progetto della facciata doveva «eseguirsi a norma del disegno dietro cui... essa venne illuminata in occasione delle feste e solennità fattesi in Trento nel 1845 in commemorazione del Sacro Concilio.» <sup>(13)</sup> Al pari degli interventi rivani di Baruffaldi sulle mura e sulle porte della città, la «luminaria in pietra» di Trento risulta un intervento scenografico, finalizzato al recupero – didattico oltre che simbolico – dei valori connessi alle tradizioni nazionali-popolari del Medioevo, del libero comune e della civiltà cristiana in particolare.

Coerente con le proprie tesi storicistico-tipologiche, per cui l'architettura è «l'arte di costruire edifici secondo i bisogni civili e sacri dei



B. Armani, *La Rocca di Riva*

popoli, e di adornarli in maniera che l'ornamento indichi la significazione e l'uso cui sono destinati», Selvatico nel '47 propose «pei sacri edifizii, rifarsi a quell'arte archiacuta, la quale nata col fiorire del Cristianesimo, più d'ogni altra sa diventare l'interprete dello spiritualismo della Chiesa: pei civili lo studio delle maniere lombardesche e braman-tesche, che serbando nella linea la purezza, si mostrano svariatemente eleganti nell'ornamento, e ben s'acconciano a fregiare con savia ricchezza le piccole divisioni di cui adesso l'architettura ha bisogno.»<sup>(14)</sup>

Indubbiamente notevole è l'influenza avuta da Selvatico su vari esponenti della cultura trentina; come C. Perini, che nella propria guida<sup>(15)</sup> ne riporta ampi pareri sui monumenti della città; o come il costruttore F. Ranzi, collaboratore alla facciata di S. Pietro ed al pari di Baruffaldi archeologo e cultore della storia patria, che per la propria abitazione inserisce, con chiari intendimenti patriottico-educativi, nei «finestroni lombardeschi del primo piano... la Galleria dei busti dei più celebri trentini dall'epoca del risorgimento delle belle arti fino al termine del secolo scorso, eseguiti dallo scultore Andrea Malfatti trentino, a decorazione del nuovo edificio eretto nella piazza di S. Maria Maggiore».<sup>(16)</sup>

È una ripresa dell'iconografia ad istanze storicistiche, che risale al primo ottocento (1816), quando gli stessi personaggi erano stati effigia-

<sup>(14)</sup> ib. p. 270, da P. Selvatico «Sull'architettura e sulla Storia» Venezia 1847, p. 493.

<sup>(15)</sup> C. Perini «Trento e suoi contorni» Trento 1859, p. 29, 34, ecc. v. anche i pareri di Vantini ripresi da Pinamonti 1836.

<sup>(16)</sup> Elenco a stampa, Trento 1863, Bibl. Trento T.a. 290.





G. degli Avancini, *Cristoforo Colombo al convento della Robida*

ti nel nuovo teatro Mazzurana (poi Sociale) di Trento: «... nei parapetti dei palchi del proscenio veggonsi sei ritratti dipinti dal suddetto Ambrosi, rappresentanti sei illustri artisti del Trentino»<sup>(17)</sup>; mentre più direttamente collegata alle vicende risorgimentali è la galleria di ritratti sulla volta della sala per la musica della villa Lutti a Campo.

L'interesse per la storiografia, con particolare riferimento a quella artistica legata al collezionismo privato, che prelude alla nascita di un museo cittadino, è documentata dalle numerose pubblicazioni edite e dalle ricerche compiute negli anni '30 e '40 dai personaggi più rappresentativi del periodo, direttamente coinvolti anche nella gestione delle istituzioni. Si pensi a figure come il conte B. Giovanelli, podestà dal 1815 al '46, o al conte Matteo Thunn, amico di Maffei e Gazzoletti, per Trento; o allo stesso Baruffaldi successivamente per Riva.

Per mezzo delle guide pubblicate (o delle guide manoscritte edite nel novecento) è possibile ricostruire le vicende del collezionismo privato e delle committenze artistiche o architettoniche della prima metà dell'ottocento, poiché tuttora pochissime sono le opere acquistate dai musei trentini o ancora conservate nelle raccolte private.

Non a caso i dipinti esposti nella mostra sono gli stessi (unici) segnalati dalle guide ottocentesche, quando il museo (facente parte della biblioteca) si trovava nel palazzo Thunn ed era costituito soprat-

<sup>(17)</sup> Emert, p. 179.



G. degli Avancini, *Il pittore nel suo studio*

tutto dai lasciti degli stessi protagonisti della vita culturale nella prima metà dell'ottocento: «Levita di Efraim e Cristoforo Colombo al convento della Robida, quadri di Giustiniano degli Avancini, acquerello della Festa dei fiori in Venezia di Albano Tommaselli; dipinti di Giacomo Michieli; ...e molte altre cose interessanti di storia del Trentino e rimarchevoli per l'arte» annota nel 1892 O. Brentari nella pur approfondita «Guida del Trentino». <sup>(18)</sup> Ben poca cosa rispetto alle quadre private, elencate nelle guide degli anni '30 dell'ottocento; anche se – per queste ultime – vale l'avvertenza di G.B. Emert: «Come, nel Trentino, le opere d'arte non raggiunsero quelle altezze solari, né toccarono la dovizia onde ebbero fortuna e vanto di stupenda bellezza e di ricco ornamento altre più felici regioni e città della patria, parimenti le impressioni qui provate e segnate vengono a contenersi entro i limiti di un misurato entusiasmo; quando esso, per eccessivo zelo del loco natio, non trasmodi talvolta nel desiderio, almeno, di additare con orgogliosa sicurezza il capolavoro, o il magistero di artefice supremo, lì dove appena la tradizione o l'ambizione s'azzardano a registrare qualche attribuzione troppo osata. Al criterio dei moderni, parecchie, se non le più, di tali paternità si dimostrano naturalmente infondate e insostenibili; sì che l'incontro di certi nomi referenziali non può non destare se non il sorriso e l'incredulità.» <sup>(19)</sup>

<sup>(18)</sup> O. Brentari, «Guida del Trentino» vol I, p. 163.

<sup>(19)</sup> Emert, p. 22.



Durante gli anni '30, con un buon decennio di anticipo rispetto a Riva, il «rifacimento delle dimore private» diventa il tema dominante nella produzione architettonica a Trento, finito il momento «eroico» del primo periodo post-napoleonico simile per alcuni aspetti alla «magnificenza civile» milanese. Tuttavia, anche se G. Pinamonti afferma che «... da poco tempo in qua l'avere belle case costruite secondo le regole della bella italica architettura è divenuta passione generale dei ricchi, i quali non per superbia... ma per amore del comodo e del bello, vogliono veder ristaurate con decenza le proprie abitazioni, e ridotti ad aspetto dignitoso i pubblici edifizii» <sup>(20)</sup>, rari sono gli interventi significativi. Forse – almeno nell'ambito delle dimore urbane – solo il rifacimento di palazzo Thunn in via Belenzani ad opera dell'architetto bresciano R. Vantini (1831-'38) può reggere il confronto con analoghe trasformazioni realizzate nelle città del lombardo-veneto, anche se l'intervento si esaurisce nella sistemazione degli spazi interni e dei cortili.

Amico e consulente di Hayez, Vantini partecipò attivamente al dibattito per la trasformazione della scena urbana, oltre che con i progetti per i Thunn, per Porta S. Croce e per la raffineria degli zuccheri (1838-'45), anche con relazioni e studi per i principali monumenti della città, riportati nella guida di G. Pinamonti (1836) e successivamente anche in quella di C. Perini (1859).

«... Palazzo di Castello. Intorno al quale amo lasciar parlare un illustre e imparziale straniero, che, da me pregato dettò su questo edificio e su quelli di Santa Maria e della Cattedrale, suoi così detti Cenni Artistici. Questi è il valente Rodolfo Vantini da Brescia, architetto già conosciuto per sue opere mirabili.» <sup>(21)</sup>

Se la presenza a Trento di Vantini presso i Thunn è dovuta probabilmente alle contemporanee committenze per la famiglia Martinengo di Brescia (imparentati per via materna con Matteo Thunn) poiché i progetti per il cimitero sono redatti da G.P. Dal Bosco già nel 1824-'25, più cospicui risultano i contatti avuti da Hayez con vari esponenti della nobiltà trentina.

Annota brevemente B. Giovanelli nel suo elenco manoscritto dei «Dipinti ragguardevoli veduti in Trento nell'anno 1833»:

«Casa Malfatti... Due dipinti di Hayez, l'uno Venere che sorte dal bagno, al naturale, l'altro Venere che conduce Elena al talamo di Paride, quasi al naturale» <sup>(23)</sup>. Ed ancora S. Consolati: (1835) «Benché ristretta merita di essere anche accennata la casa del conte Girolamo Malfatti per la bella raccolta ch'egli ha di quadri specialmente moderni, tra i quali si distinguono due opere di Hayez e varj paesaggi del Gozzi» <sup>(24)</sup>. Mentre non si fa cenno dell'altro dipinto commissionato per Trento ad Hayez dal conte S. Consolati, che nel proprio palazzo urbano «innanzi pochi anni rinnovato... tiene una bella collezione di pitture antiche e di scelte stampe» <sup>(25)</sup>; quadro che ritroviamo segnalato invece nella guida di Pinamonti a Fontanasanta, «il sontuoso elegan-

<sup>(20)</sup> G. Pinamonti «Trento, sue vicinanze, industria commercio, e costumi, de' Trentini» Trento 1836, p. 10.

<sup>(21)</sup> ib. p. 11.

<sup>(22)</sup> Ma pubblicato solo nel 1936 da G.B. Emert «Fonti...».

<sup>(23)</sup> ib. p. 138.

<sup>(24)</sup> ib. p. 172.

<sup>(25)</sup> ib. p. 175.

tissimo palazzetto del conte Simone Consolati... Il complesso de' fabbricati in questa amena villa è maestoso e rallegrante.

Gli orti, i giardini i vigneti, il bosco, la stretta valle, il rigagnolo che vi scorre per entro... formano un tutto delizioso che indica intelligenza, buon gusto e sollecita cura.

Nelle ornate camere del palazzino ha sospeso il padrone preziose dipinture della sua galleria. Anche nella pulitissima cappella, collocata sola in forma di rotonda sopra un'eminenza, vedi un "Riposo in Egitto" del cav. Vanni ed una "Madre Amabile" del valente Hayez.»<sup>(26)</sup>

Scorrendo le pubblicazioni del periodo, si ha l'impressione che la vita sociale e di relazione si svolga più nelle ville che non all'interno dei salotti cittadini: «... nel suburbano del conte Giovannelli... qui, presso la fonte, all'ombra dei cipressi, talvolta alla sera dotti e piacevoli ragionamenti»<sup>(27)</sup>; anche se talvolta si insinua il dubbio che — ancora nel '36 — si tenda ad esaltare una sorta di «Arcadia perduta», più che a documentare le effettive abitudini ed i costumi della nobiltà trentina.

«... venendo di là, in que' luoghi dove ricchi cittadini passano villeggiando una parte dell'estate e dello autunno... e ne' casini sparsi qua e là per le campagne, e sulle piazzette, e ne' viali si trovano brigate numerose di Signori e Signore, di giovinetti e donzelle che, sostenuta la fatica di ordinare e pulire negli orti i sentieri, le ajole e le piante dilette; si fanno visita per leggere e trastullarsi insieme onestamente. Quivi accolgono essi e trattano ospitali ogni uomo civile ch'è loro presentato; e la gioventù lo invita con amabile modestia a compitare la recita di una commediola di Scribe, o di qualche altro poeta.»<sup>(28)</sup> Simili descrizioni più che nei «contorni» di Trento sembrano svolgersi all'interno del giardino di villa Bridi (1820-'30) a Rovereto<sup>(29)</sup>, dove nel 1825 era stato eretto un «Tempietto dell'Armonia con dipinti a chiaroscuro da G. Craffonara i busti di sette maestri di musica: Mozart, Palestrina, Haydn, Gluck, Haendel, Sacchini, Jonnelli; nel campo rotondo della cupola i sette maestri compariscono sotto forma di genietti, premiati da Apollo.»<sup>(30)</sup>

È evidente come il Trentino sconti un'emarginazione antica di fronte all'evolversi della situazione culturale, artistica in particolare, delle altre regioni confinanti, dovuta probabilmente al perdurare, ancora nei primi decenni dell'ottocento, delle conseguenze di sette secoli di «Principato Vescovile» che gli avvenimenti napoleonici non sono riusciti a rimuovere.

L'assenza di veri salotti culturali è significativa, se rapportata alla vivacità intellettuale di personaggi come B. Giovanelli o S. Consolati. Unico luogo di incontro pubblico risulta il «Gabinetto Sociale di Lettura», poiché poco incisivo pare il ruolo svolto da un'istituzione, pur prevalente, come il teatro Sociale. Allo stesso tempo, decaduto il Palazzo del Principe Vescovo, sono le «dimore» private ad assumere sempre più importanza, sostituendosi ai luoghi collettivi, ed a difesa quasi

<sup>(26)</sup> Pinamonti, p. 66.

<sup>(27)</sup> ib. p. 59.

<sup>(28)</sup> ib. p. 61.

<sup>(29)</sup> B. Passamani «Ville del Trentino» Trento 1965, pp. 226-232.

<sup>(30)</sup> Brentari, p. 78.

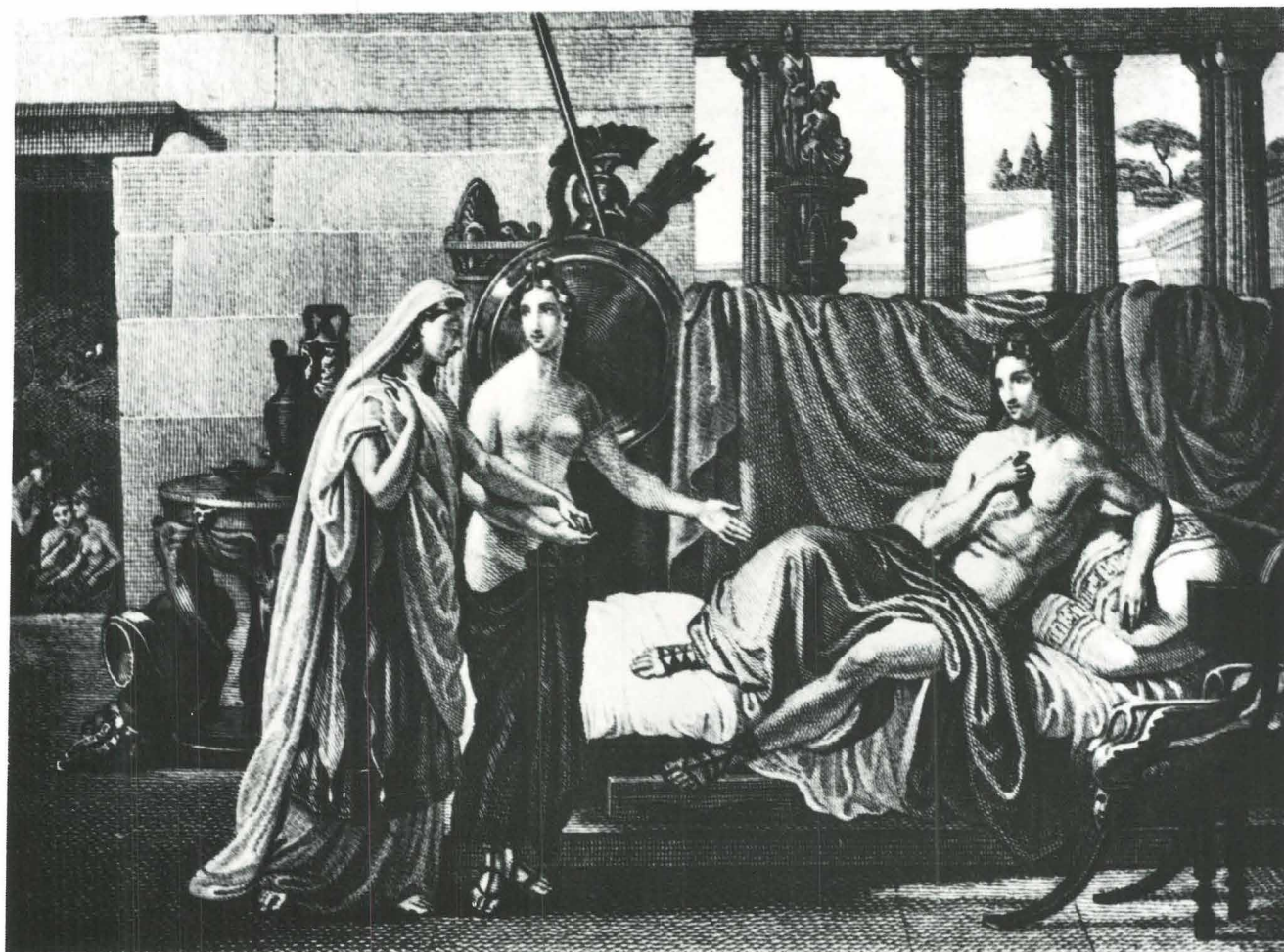




A. Tomaselli, *La Festa dei Fiori in Venezia*

A. Tomaselli, *La vedova del Doge Foscari rifiuta di consegnare al Senato il cadavere del marito*





*Hayez del.*

*Bellini fecit.*

*Venere che conduce Elena al talamo di Paride, incisione da F. Hayez*

del ruolo e dell'immagine stessa della città. «Le cose da noi sinora vedute e notate in Trento sono esposte agli occhi del pubblico, e il tutto dimostra che questa fu città italiana molto ricca, e che anco al presente si trova ella in istato di floridezza. Questo si manifesta più ancora a chi può entrare nell'interno delle abitazioni de' ricchi, nelle quali s'incontrano indizj antichi e moderni non solo di opulenza, ma di buon gusto e cultura eziandio, ed in buon numero. Quadri assai prege-



voli, statue, monete, medaglie e molte altre cose preziose conservano con gelosia questi signori. Se le tele ch'ei posseggono del Guercino, di Guido Reni, del Perugino, del Dolce, dei Rosa, di Tiziano, e d'altri valentissimi, che gl'intelligenti sanno discernere, fossero in sala unite, formerebbero una ragguardevole galleria, che sarebbe e bel decoro della città, e scuola atta a sviluppare il buon gusto ne' giovani artisti.» <sup>(31)</sup>

Il ruolo svolto dalle quadrerie private, in assenza di istituzioni pubbliche, è dunque simile sia a Trento che a Riva, dove la collezione di A. Maffei appena riordinata è già considerata, oltre che «meritevole di considerazione» appunto, quasi «meritevole di visita», come poi effettivamente si verificherà.

Analogo a quello delle ville trentine appare anche il tipo di vita sociale che doveva svolgersi nella villa de Lutti a Campo Lomaso; non già un vero salotto culturale sulla falsariga di quello milanese della contessa Maffei, ma un luogo d'incontro e di svago.

È lo stesso Maffei a confermarlo nelle lettere a Gazzoletti del '52:

«Mi si avvisa che pel giorno 17 o 18 sarà a Riva mezza corte di Baviera e ch'io debbo recarmivi in tutta fretta per servir loro da Cicerone! Obbligatissimo per tanto onore! Intanto passerà il bel mese di settembre ed invece di godermi l'aria libera di Campo e le sue caccie mi sarà forza di consumar la più bella parte dell'autunno in inchini.» <sup>(32)</sup> Ed ancora «... io pure partirei per Campo se non aspettassi i due quadri del Lange... Tutto settembre voglio passarlo a Campo cacciando o passeggiando.» <sup>(33)</sup>

Abbastanza brevi dovevano essere anche i soggiorni di Maffei stesso a Riva o a Campo: «Dove sei? Dove trovarti? Io ho perduto affatto le tue tracce. V'ha chi ti vide a Venezia, altri vuole averti incontrato a Milano; il conte Matteo Thunn mi narra che ti appresti a fare una passeggiata a Monaco, gitarella da uccellatore con vischi e civetta: in somma tu sei diventato l'Ebreo errante, in moto continuo, senza domicilio, senza dimora... Giovani vaghi e donne innamorate mi domandano conto de' fatti tuoi, e ti vorrebbero qui.» <sup>(34)</sup>

Né è sostenibile storicamente un incontro a Campo tra Maffei, Prati e Gazzoletti, come invece vorrebbe farci credere Eugenio Checchi, rimescolando i ricordi personali <sup>(35)</sup>; mentre invece certamente più costanti furono le relazioni epistolari tra i vari personaggi e la famiglia Lutti: con donna Clara e Vincenzo (padre) prima, con Francesca (Fannj) e Vincenzino dopo il '55.

Indubbia è l'influenza di Maffei su tutta la vicenda relativa alla ristrutturazione ed agli arredi delle ville, sia di Campo che di S. Alesandro, a partire dall'indicazione (o dall'invito) dell'architetto Antonio Caregaro Negrin, conosciuto probabilmente tramite il poeta Jacopo Cabianca, amico e committente di Negrin.

L'architetto vicentino si occupò inizialmente di studiare il progetto della facciata del nuovo Teatro Sociale di Riva, eretto a partire dal

<sup>(31)</sup> Pinamonti, p. 54.

<sup>(32)</sup> Brol 1937, p. 24.

<sup>(33)</sup> ib. p. 26.

<sup>(34)</sup> ib. p. 28.

<sup>(35)</sup> E. Checchi «Ricordi delle Giudicarie» articolo.

1860 per iniziativa di una «Società» patrocinata da Vincenzo Lutti ed inaugurato nel '65 con l'opera «I due Foscari» di Verdi, elaborando un disegno in stile lombardesco.

Notevole doveva essere l'effetto cromatico della decorazione in stile floreale mediato dal gotico veneziano (di cui rimane solo una documentazione fotografica ante '95), così come gli interni di L. Sacco si presentavano «con dipinti a colori a chiaro scuro e a dorature finte di un effetto mirabile; principalmente laddove l'artista si proponeva rappresentare bassorilievi a stucco.»<sup>(36)</sup>

Più laboriosi furono i lavori per la sistemazione delle due ville: di S. Alessandro, iniziati nel 1858 e protrattisi fino al '67, e di Campo Lomaso (1859-'61), trattandosi, in entrambi i casi, di ampliamenti di costruzioni preesistenti ed abitate.

Applicando lo stile lombardesco Caregaro Negrin non si limita al ridisegno simmetrico delle facciate, ma, attraverso una cura attenta dei particolari (v. disegni delle balaustre) e dei dettagli, riesce ad unificare i vari corpi di fabbrica, pur inserendo due volumi imponenti come la cappella a croce greca (S. Alessandro) e la torre ottagonale (Campo). Di particolare effetto scenografico è la costruzione della torre neoromanica, capace di conferire all'insieme l'aspetto di una villa-castello. I recenti accuratissimi restauri stanno riportando in luce i forti contrasti cromatici tra le fasce alterne del bugnato dipinto, che non erano rilevabili dal disegno originale della facciata molto più morbido. Le pareti della torre risultano coloratissime, con delle gradazioni di tinta che dovevano rapportarsi alla piantumazione del giardino paesista.

«Le linee precise della villa Lutti mi erano sfuggite, dopo tanto tempo, dalla memoria: ne serbavo un'immagine indeterminata, l'immagine di qualche cosa di bello e di soleggiato, a cui si ascendeva per una breve scalinata, con un giardino davanti, e tutt'intorno le capricciose ondulazioni delle colline e dei monti che le fanno anfiteatro.»<sup>(37)</sup>

I giardini delle ville, di cui rimane traccia a S. Alessandro e pochissimo a Campo, erano stati studiati da Negrin in stretta correlazione con gli ampliamenti delle costruzioni: disponendo (Campo) file di alberi a formare «quinte di coni visuali riferite ai diversi punti di vista» delle finestre al primo piano, con «rialzi di terra che si estrae per procurare avvallamenti, laghetti...» con la vicina ghiacciaia, e scegliendo accuratamente le essenze arboree, in armonia con il carattere da attribuire al giardino, «ridente e ameno, o serio e solenne, o vario per destare nell'animo impressioni diverse di letizia e di raccoglimento»<sup>(38)</sup>, secondo le regole del giardino pittoresco, teorizzate successivamente dal Negrin stesso. «In generale sono preferibili pei giardini le posizioni elevate... almeno alcun poco dominanti, pittoresche, contornate da colline e panorami vari, siano queste a vedute lontane o vicine; l'arte sta nel riuscire a comprendere ogni aspetto pittoresco della natura nelle scene interne del giardino, così da ottenere l'illusione ch'esso appartenga al giardino stesso.»<sup>(39)</sup>

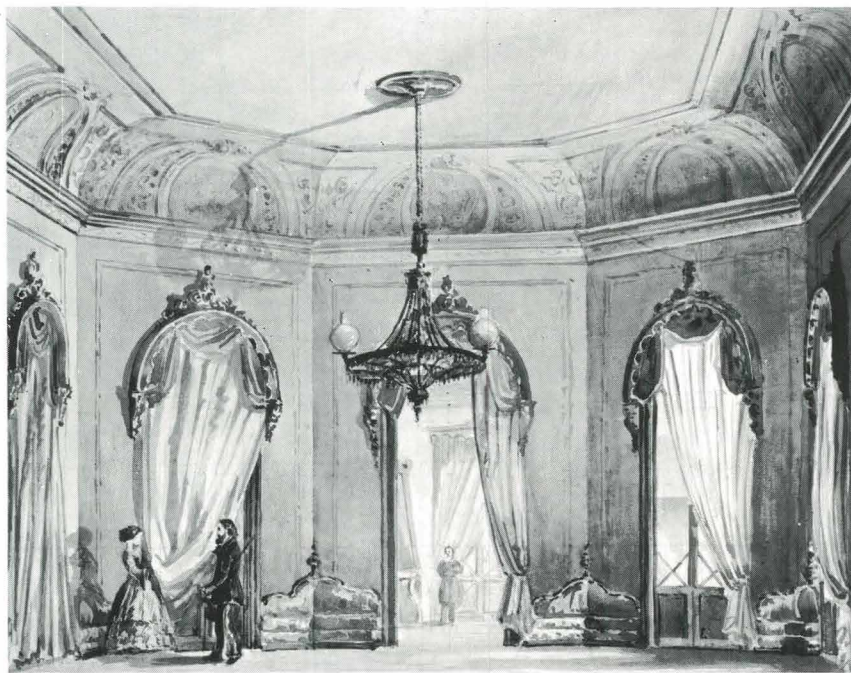
<sup>(36)</sup> Cit. in B. Ricatti «Antonio Caregaro Negrin, un architetto vicentino tra eclettismo e liberty» Padova 1980, p. 87.

<sup>(37)</sup> E. Checchi, art. cit.

<sup>(38)</sup> Ricatti, p. 33.

<sup>(39)</sup> ib. p. 33.





A. Caregaro Negrin, *Villa de Lutti a Campo Lomaso - Sala della Musica*, 1859

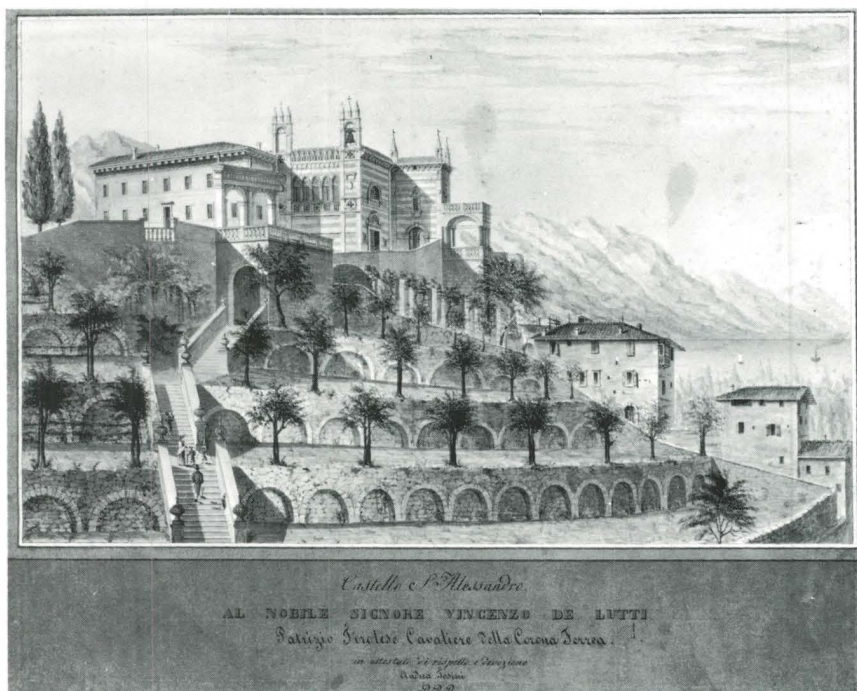
Analoghi effetti scenografici di illusione ottica sono realizzati da L. Sacco, sia nella ricca decorazione della cappella di S. Alessandro, sia sulla volta della sala per la musica di Campo. Secondo E. Checchi anche la scelta di Sacco come decoratore è dovuta a Maffei, che «... condusse a Campo un amico pittore, perchè nel mese di villeggiatura, dipingesse a buon fresco le pareti di un salotto della villa: un lavoro di una ventina di giorni. Il pittore rimase incrostato come un'ostrica in casa Lutti, in villa e in città per quindici anni di seguito, accompagnando dappertutto dove andavano gli ospiti amabilissimi.»<sup>(40)</sup> Né è questa l'unica leggenda fiorita sugli ameni soggiorni in villa: basti pensare a quella sul cane Flick cercatore di tartufi, o ad altri aneddoti riferiti alle debolezze di Maffei; o al soggiorno di Prati, che secondo O. Brentari «... passò vari giorni nella ospitalissima villa del cav. Vincenzo Lutti giocando a tarocco, con quanti giocatori poté trovare; ed al tarocco dedicò quattro sonetti di cui il primo comincia:

Non so perché, ma qualche volta a un mazzo  
Di scempie carte il m'accompagno e gioco,  
Alta non è la compagnia né il loco;  
Pur fo di tempo e di pensier strapazzo.»<sup>(41)</sup>

Salvo poi verificare se Prati si riferisse veramente al soggiorno di Campo.

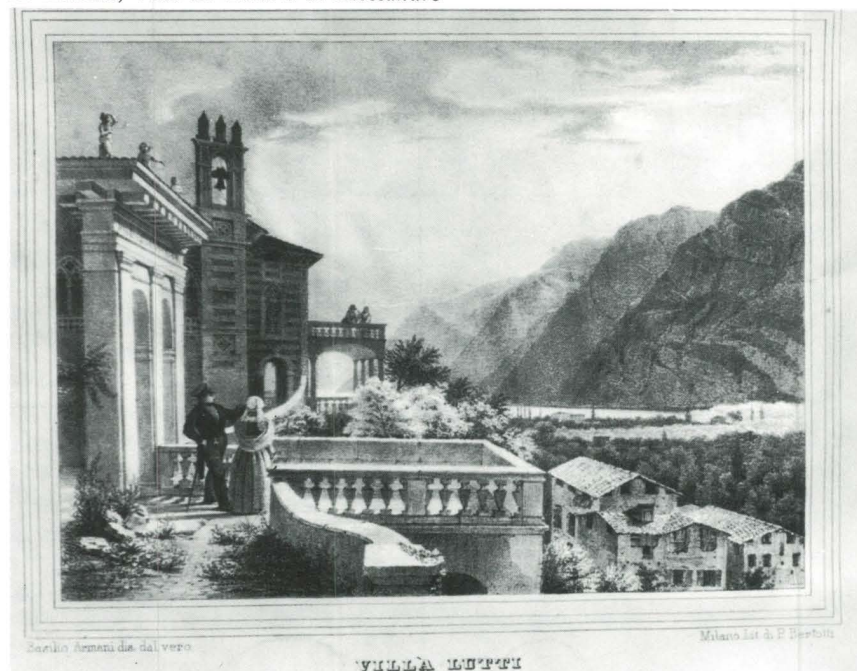
<sup>(40)</sup> E. Checchi, art. cit.

<sup>(41)</sup> O. Brentari «Trentino Orientale» vol. III, p. 269.

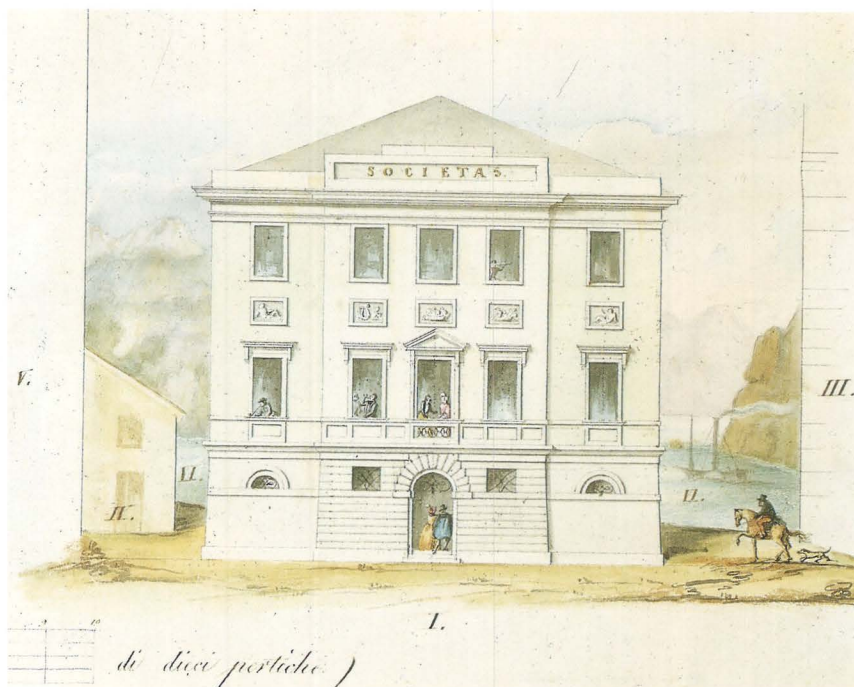


A. Tosini, *Villa de Lutti a S. Alessandro*

B. Armani, *Villa de Lutti a S. Alessandro*







Progetto per il nuovo Teatro Sociale di Riva (non realizzato)

L. Sacco, *Ritratto di Clara de Lutti*

Se dalla fittissima corrispondenza intercorsa tra Clara, Vincenzo e Francesca Lutti, e numerosi rappresentanti della cultura risorgimentale, letteraria in particolare, emerge costante il ruolo di nume tutelare svolto dal Maffei, è indubbio che con altrettanta cura il Maffei indirizzò le scelte artistiche e le committenze riguardanti le ville; anche se — ironia della sorte — proprio il suo monumento funebre fu scolpito da un artista che disprezzava. «I due disegni del Malfatti mi paiono due teste di parrucchiere incorniciate baroccamente, ed un monumentino simile nella cappella mortuaria, che contiene bellissimi capi d'arte, sarebbe una stonatura; aggiungi che tua sorella Francesca è una gloria di casa tua, e di questa ne ho io pure una parte, cosa nota a tutta l'Italia, che la saluta mia alunna. Dal Malfatti, scultore mediocre, come appare dalla sua statua esposta a Torino, non è da aspettarsi un lavoro degno della illustre defunta; ora il mio parere è questo: scegliere un artista de' primi o l'Albano o il Cambi o il Dupré o lo stesso Vela, tutti amici miei che sono certo non chiederebbero che la semplice spesa dell'opera.»<sup>(42)</sup>

<sup>(42)</sup> Lettera di Maffei a Vincenzo Lutti datata Milano 19 giugno 1880.

Estremo presagio o desiderio recondito per il proprio monumento?







## NOTA BIBLIOGRAFICA ALLA PRODUZIONE LETTERARIA DI ANDREA MAFFEI

L'elenco che segue non ha pretesa di documentare in modo completo la bibliografia di Maffei, straordinariamente ricca ed eterogenea; sono stati esclusi i suoi numerosi contributi per strenne ed almanacchi, ed i testi inseriti in pubblicazioni d'occasione, prevalentemente sotto forma di omaggi per nozze.

Si è inteso semplicemente offrire un orientamento sulla cronologia e la fortuna editoriale della sua attività di traduttore e di poeta originale.

- 1818 GESSNER, Salomon  
*Idilli* di Gessner. Traduzione poetica del cav. Andrea Maffei, Parte I. Milano, Pirotta  
(al. ed.: Venezia, 1820; Verona, 1821; Venezia, 1823; Milano 1825; Milano 1827; Genova, 1830; Milano, 1832; Firenze, 1864; Firenze, 1899)
- 1821 MAFFEI, Andrea  
*Saggio di una traduzione del Messia di Federico Amedeo Klopstock*, in, «Biblioteca italiana», t. XXIII, luglio 1821, pp. 3-12.
- 1822 MAFFEI, Andrea  
*In morte di Bartolomeo Lorenzi*. Verona, Romanzini  
(al. ed.: Milano; Padova, 1822)
- 1825 PIRKER, Johann Ladislaw  
*Matilde. Episodio tratto dal poema eroico La Tunisiade*. [con prefazione di V. Monti]. Milano, Silvestri  
(al. ed.: *Matilde e Toledo*. Tradotto da V. Monti e in parte da A. Maffei [canto III, 370-453; IX, 516-620]. Milano, 1826; Perugia, 1841)
- 1827 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*La sposa di Messina*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Fontana  
(al. ed.: Milano, 1829; Milano, 1843; Lanciano, 1925)
- 1829 MAFFEI, Andrea  
*Per l'inaugurazione del busto di Vincenzo Monti. Scena lirica da rappresentarsi nel Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici in Milano*. Musica di Carlo Conti. Milano, Pirola.  
  
SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Maria Stuarda*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Editori degli annali universali (tip. Lampato)  
(al. ed.: Milano, 1843; Torino, 1924; Palermo, 1925; Torino, 1926; Torino, 1935)



- 1830 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*La vergine di Orleans*. Tragedia romantica. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Editori degli annali universali (tip. Lampato)  
 (al. ed.: Milano, 1846; Milano, 1842; Lanciano, 1913; Torino, 1925)
- 1831 MAFFEI, Andrea  
*Studi poetici*. Milano, Fontana.
- 1832 KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb  
*Frammenti della Messiade...* tratti da una versione del cav. Andrea Maffei. Con un discorso di Achille Mauri. Milano, Stella  
 (al. ed.: Perugia, 1841; Rovigo, 1843)
- 1835 MOORE, Thomas  
*Gli amori degli angeli*. Poema. Prima traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Fontana  
 (al. ed.: Livorno, 1835; Milano, 1836; Pistoia, 1837; Milano, 1837; Perugia, 1873; Milano-Napoli, 1963)
- 1836 MOORE, Thomas  
*Canti orientali*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Ubicini.
- SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Guglielmo Tell*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Lampato  
 (al. ed: Milano, 1844; Milano, 1852; Milano ed. escl. per la Svizzera, 1891; Milano, 1924; Palermo, 1925; Lanciano, 1926; Padova, 1926; Verona, 1931; Milano, 1934)
- 1837 MAFFEI, Andrea  
*Raccolta di traduzioni italiane*. Pistoia, tip. Cino  
 (al. ed.: Pistoia, 1838)
- MOORE, Thomas  
*Melodie*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Verona, s.n.
- 1838 MAFFEI, Andrea  
*La Pace. Scena lirica destinata ad eseguirsi sul Teatro Filodrammatico nel solenne avvenimento che la Sacra Maestà di Ferdinando I, imperatore d'Austria, ecc. s'incorona re del Regno Lombardo-Veneto*. Milano, Ubicini.
- 1839 MAFFEI, Andrea  
*Poesie varie*. Milano, Ubicini.

- MOORE, Thomas  
*La luce dell'harem. Canto orientale.* Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Ubicini.
- 1842 HUGO, Victor  
*Il velo, l'arpa e la lira. Luigi XVII. A te. La storia.* Traduzioni di Andrea Maffei. Perugia, s.n.
- LAMARTINE, Alphonse de  
*La visione. La farfalla. La solitudine. La rimembranza. Addio all'autunno.* Traduzioni di Andrea Maffei. Perugia, s.n.
- Schiller, Friedrich J.C.  
*Don Carlo infante di Spagna.* Poema drammatico. Traduzione del Cavaliere Andrea Maffei. Milano, Pirola  
(al. ed.: Milano, 1862)
- 1845 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Wallenstein.* Poema drammatico in tre parti. Traduzione di Andrea Maffei. Milano, Pirola  
(al. ed.: Milano, 1852; Milano, 1863; Torino, 1925)
- 1846 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*I masnadieri.* Dramma in prosa. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Pirola  
(al. ed.: Milano 1931)
- 1847 MAFFEI, Andrea  
*I masnadieri* (libretto dell'opera). Poesia del cav. Andrea Maffei. Musica di Giuseppe Verdi. Milano, Lucca.
- 1850 MAFFEI, Andrea  
*David Riccio* (libretto dell'opera). Dramma in due atti con prologo. musica di V. Capececiatello. Milano, Valentini.
- SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Opere drammatiche*, recate in italiano da Andrea Maffei (con un saggio introduttivo di F. De Sanctis). Napoli, Fibreno.
- 1852 BYRON, George  
*Caino.* Mistero. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Pirola.
- SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Cabala ed amore.* Dramma. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Pirola.
- 1853 BYRON, George  
*Cielo e Terra.* Mistero. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Gnocchi.



- 1853 *Parisina*. Poema. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Gnocchi  
(al. ed.: Milano, 1913)  
*Il Prigioniero di Chillon... e Le tenebre*. Poesie. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Gnocchi.  
SCHILLER, Friedrich J.C.  
*La congiura del Fiesco*. Tragedia. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Milano, Pirola
- 1854 MAFFEI, Andrea  
*Dal Benaco. Versi. Con Appendice*. Milano, Gnocchi  
(al. ed.: Rovereto, 1854)  
GOETHE, Johann Wolfgang  
*La danza dei morti*. Vicenza, Longo  
(al. ed.: in, *Strenna italiana per l'anno 1844*. Milano, 1844  
MILTON, John  
*Frammento del canto IV del Paradiso Perduto*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Con introduzione di O. Mustoxidi. Verona, Vincentini e Franchini
- 1857 MILTON, John  
*Il Paradiso Perduto*. Poema. Traduzione del cav. A. Maffei. Torino, Unione Tipografico-Editrice  
(al. ed.: Napoli, 1858; Firenze, 1863; Milano, 1870; Firenze, 1880; Parigi-Milano, 1881 ?; Torino, 1894; Torino, 1916; Torino, 1924)
- 1857-8 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Teatro completo*. Traduzione del cav. Andrea Maffei. Ed. Riveduta e ritoccata dal medesimo. Torino, Unione Tipografico-Editrice  
(al. ed.: Napoli, 1860; Firenze, 1862-65; Firenze, 1881-1884; Napoli, 1891; Milano, 1914; Napoli, 1913; Milano, 1973)
- 1858 MAFFEI, Andrea  
*Armonie al tramonto*. Ispirazioni poetiche. Napoli, s.n.  
*Versi editi e inediti*. Firenze, Le Monnier.
- 1859 MOORE, Thomas  
*Gli adoratori del fuoco*. Traduzione di A. Maffei. Verona, Minerva  
(al. ed.: Milano, 1886; Milano, 1907)

- 1860 MAFFEI, Andrea  
*Gemme straniere*. Traduzioni. Firenze, Le Monnier  
(al. ed.: Firenze, 1870; Firenze, 1878)
- 1862 BYRON, George  
*Tragedie*. [Sardanapalo, Marin Faliero, I due Foscari]. Firenze, Le Monnier
- 1863 BEER, Michael  
*Struensee*. Tragedia in 5 atti. Tradotta per le scene italiane da Andrea Maffei. Milano, Ricordi
- SHAKESPEARE, William  
*Macbet*. Tragedia. *Turandot*. Fola tragica di C. Gozzi imitate da Schiller e tradotte da A. Maffei. Firenze, Le Monnier.
- 1864 MAFFEI, Andrea  
*Arte, Affetti, Fantasie*. Liriche. Firenze, Le Monnier
- GOETHE, Johann Wolfgang  
*Arminio e Dorotea*. Traduzione di Andrea Maffei. Milano, Bernardoni  
(al. ed.: Firenze, 1868; Milano, 1877; Milano, 1884; Firenze, 1913; Bologna, 1924; Livorno, 1924)
- MOORE, Thomas  
*Poemi*. Traduzione di Andrea Maffei. Firenze, Le Monnier  
(al. ed.: Firenze, 1868; Firenze, 1899; Milano, Napoli, 1963)
- 1866 GOETHE, Johann Wolfgang  
*Fausto*. Tragedia. Traduzione di Andrea Maffei (con la romanza della *Ghita all'arcolaio* nelle note di Vincenzo Lutti). Firenze, succ., Le Monnier  
(al. ed.: Firenze, 1869, 1873; Firenze, 1878)
- 1867 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*L'Eliseo*. Versi tradotti da A. Maffei. Padova, s.n.
- 1869 MAFFEI, Andrea  
*Poesie scelte edite e inedite*. Firenze, Succ. Le Monnier.
- Poeti tedeschi*. Schiller, Goethe, Gessner, Klopstock, Zedlig, Pirker. Traduzione di Andrea Maffei, Firenze, succ. Le Monnier
- Arminio e Dorotea* di Wolfgang Goethe. *Otello e la Tempesta* di Guglielmo Shakespeare. Traduzioni di Andrea Maffei, Firenze, succ. Le Monnier



- 1870 ANACREON,  
*Ode di Anacreonte.* Traduzione di A. Maffei. Vicenza, s.n.
- BYRON, George  
*Manfredo. Poema drammatico.* Traduzione di Andrea Maffei.  
 Firenze, succ. Le Monnier
- LONGFELLOW, Henry Wodsworth  
*Excelsior.* Traduzione di A. Maffei. Firenze, succ. Le Monnier
- Poeti inglesi e francesi. Byron, Moore, Davidson, Milton, Hugo, Lamartine, Ponsard.* Traduzioni di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier
- 1872 BYRON, George  
*Italia.* Canto. Tradotto da Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier
- 1873 MOORE, Thomas  
*Il paradiso e la Peri e Il sogno di Sardanapalo.* Traduzioni di Gregorio Camisani con a fronte la traduzione di Andrea Maffei. Milano, Guglielmini
- Brano del poema Gli amori degli angeli.* Dall'inglese per Andrea Maffei. Perugia, Boncompagni
- SCHILLER, Friedrich J.C.  
*La dignità della donna = Würde der Frauen.* Canzone (traduzione di Andrea Maffei). Brescia, s.n.
- 1874 ANACREON  
*Odi di Anacreonte.* Tradotte da Andrea Maffei. Milano, Ricordi  
 (al. ed.: Firenze, 1875)
- BYRON, George  
*Il pellegrinaggio del giovane Aroldo.* Poema. Traduzione di A. Maffei. Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Firenze, 1897)
- GOETHE, Johann Wolfgang  
*Ifigenia in Tauride. Dramma.* Traduzione di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Milano, 1885)
- 1875 HEINE, Heinrich  
*Guglielmo Ratcliff. Tragedia.* Tradotta per Andrea Maffei. Milano, Galli e Omodei

- 1876 HEINE, Heinrich  
*Almansor. Tragedia.* Traduzione di Andrea Maffei, Milano, Molinari e Sese  
 (al. ed.: in, *Tragici tedeschi.* Firenze, 1877)
- 1877 GRILLPARZER, Franz  
*L'avola.* Tragedia. Traduzione di Andrea Maffei. Milano, Libreria editrice  
 (al. ed.: in, *Tragici tedeschi.* Firenze, 1877)
- LEGOUVÈ, Ernest  
*Un ricordo di Daniele Manin.* Versione di Andrea Maffei. Col testo a fronte, Firenze, succ. Le Monnier
- Tragici tedeschi* (Grillparzer, Beer, Heine). Traduzioni di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Firenze, 1901)
- 1878 MAFFEI, Andrea  
*Liriche.* Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Firenze, 1901)
- CONRAD, E. (George Ernst Hohenzolern, prinz von Preussen)  
*Bianca Cappello.* Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Firenze, 1880)
- GEREMIA, profeta  
*I treni.* Traduzione di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier
- GOETHE, Johann Wolfgang  
*Il pescatore: romanza.* Traduzione di Andrea Maffei. Perugia, Boncompagni
- 1879 GOETHE, Johann Wolfgang  
*Elegie romane* tradotte da Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier
- GRILLPARZER, Franz  
*Medea: tragedia.* Traduzione di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier
- 1880 HORATIUS FLACCUS, Quintus  
*L'ode a Pirra.* Tradotta da A. Maffei con commento di Giovanni a Prato. Milano, Rivista Nuova, a.II, fasc. 12
- 1882 BYRON, George  
*Lara* di Byron. Traduzione di A. Maffei. Milano, Hoepli
- 1883 MAFFEI, Andrea  
*Liriche varie.* Milano, Hoepli



- BYRON, George  
*Mazeppa*. Traduzione di A. Maffei. Milano, Hoepli
- SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Omaggio alle arti*. Dramma lirico. Traduzione di A. Maffei.  
 Firenze, succ. Le Monnier
- 1884 BYRON, George  
*Giaurro*. Traduzione di Andrea Maffei, Milano, Hoepli  
*Misteri, novelle e liriche*. Traduzioni di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Firenze, 1890)
- 1885 MAFFEI, Andrea  
*Affetti*. Milano, Hoepli  
 GOETHE, Johann Wolfgang  
*Elegie e idilli*. Traduzioni di A. Maffei. Milano, Hoepli  
 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*Ballate e liriche*. Traduzioni di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier  
 (al. ed.: Firenze, 1888; Firenze, 1895)
- 1886 BYRON, George  
*Misteri e canti*. Milano, Hoepli  
 MOORE, Thomas  
*Il paradiso e la Peri e La luce dell'harem*. Traduzione di Andrea Maffei
- 1887 BYRON, George  
*Cielo e Terra. La sposa promessa d'Abido. Il prigioniero di Chillon. Ricordi giovanili. Le tenebre. L'addio*. Traduzioni di Andrea Maffei, Milano, Hoepli
- 1888 SCHILLER, Friedrich J.C.  
*L'esilio*. Fantasia. Traduzione di A. Maffei. Bologna, s.n.
- 1895 MAFFEI, Andrea  
*Versi inediti* di Andrea Maffei. A cura di Emilio Barbarani. Verona, Annichini
- 1899 GOETHE, Johann Wolfgang  
*Arminio e Dorotea. Ifigenia in Tauride. Elegie romane. Idilli*. Traduzione di Andrea Maffei. Firenze, succ. Le Monnier

FEDERICA FANIZZA

## BIBLIOGRAFIA

**1820**

P. Zajotti, *Idilli di Gessner del Cav. A. Maffei*, «Biblioteca Italiana», XIX

**1821**

P. Zajotti, *Saggio di una traduzione del Messia di Klopstock intrapresa dal Cav. A. Maffei*, «Biblioteca Italiana», XXIII

**1827**

P. Zajotti, *La sposa di Messina tragedia di F. Schiller, traduzione del Cav. A. Maffei*, «Biblioteca Italiana», CXLIII

**1835**

*Un appartamento alla moda*, «Corriere delle Dame», 15 settembre

**1836**

G. Pinamonti, *Trento, sue vicinanze, industria commercio, e costumi, de' Trentini*, Trento

C. Tenca, *L'esposizione di Belle Arti nell'I.R. Palazzo di Brera*, «Rivista Europea»

**1837**

*Le Glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera in Milano*, Milano

**1838**

A. Gazzoletti, *I frammenti del Messia di Klopstock, traduzione del Cav. Maffei*, «La Favilla», III, 23 settembre  
*Le Glorie delle Belle Arti esposte nel Palazzo di Brera in Milano*, Milano  
 A. Maffei, *Medaglia nuovamente dipinta nell'I.R. Corte*, «Cosmorama pittorico», IV, 35

**1839**

O. Arrivabene, *Racconti e cenni di Belle Arti*. Strenna, Milano

**1840**

J. Cabianca, *Maria di Würtemberg. Cantica*, Milano  
*Ammobigliamenti*, «Corriere delle Dame», 10 giugno

**1843**

A. Maffei, *Sopra un dipinto di Francesco Hayez rappresentante un genietto scendente dal cielo colle mani piene di rose*

*offerto in dono ad una sposa vicina al parto*, «Strenna italiana per l'anno 1843», Milano

**1845**

P. Mazio, *Amore e Psiche. Gruppo di G.M. Benzoni e il suo studio*, Roma  
 C. Tenca, *Il Vescovo Luino: Statua di Vincenzo Vela*, «Rivista Europea»

**1846**

G. Rovani, *Rivista artistica. Vincenzo Vela scultore*, «Lo spettatore industriale», II  
*Opinioni d'Ippolito Fortoul, del marchese Selvatico, del conte di Montalembert intorno alle Arti Belle esaminate dal P.G. Defendi*, Venezia

**1851**

I. Cantù, *Gli artisti italiani all'Esposizione di Londra*, «Album. Esposizione di Belle Arti in Milano», a. XIII

**1852**

A. Perini, *Statistica del Trentino*, Trento  
 P. Selvatico, *Storia estetico-critica delle Arti e del Disegno*, Venezia

**1854**

*Elenco degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione nelle Sale dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti nell'Agosto 1854*, Venezia

**1855**

*Exposition Universelle de 1855. Explication des Ouvrages...*, Paris

**1857**

P. Giordani, *Scritti editi e postumi*, Milano

**1858**

A. Maffei, *Versi editi ed inediti*, Firenze

**1860**

L. Revon, *Beaux - Arts: l'Atelier de M. Vela*, «Revue Savoisienne»

**1861**

G. Mongeri, *Mauro Conconi pittore 1815-1860*. Commemorazione, Milano

**1866**

C. Boito, *Gli artisti italiani contemporanei. G. Bertini pittor milanese*. Estratto

de «Il Politecnico. Parte letteraria», Milano

A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, Firenze

**1867**

C. Boito, *Da Milano a Varsavia in tre giorni. Lettere architettoniche*, «Il Politecnico. Parte tecnica»

**1869**

A. Maffei, *Poesie scelte edite ed inedite*, Firenze  
 P.E. Selvatico, *Le statue di Dante e Giotto a Padova di Vincenzo Vela*, in *Guida di Padova*, Padova

**1870**

*Venezia nel 1867, per la Principessa D'Ora Distria*, Estratto dalla «Rivista Europea», Firenze

**1873**

C. Cantù, *Dell'indipendenza italiana*, Torino  
 F. Dall'Ongaro, *Scritti d'Arte*, Milano  
 A. De Gubernatis, *Ricordi biografici*, Firenze  
 T. Massarani, *Studi di letteratura e d'arte*, Firenze

**1875**

*Guida della città di Riva e de' suoi dintorni*, Salò  
 G.P. Molmenti, *Impressioni letterarie*, Milano  
 G. Prati, *Opere Varie*, Milano

**1877**

R. Barbiera, *Studi letterari*, Milano  
 C. Boito, *Scultura e Pittura d'oggi*, Torino  
 J. Cabianca, *Ore di vita ed altre liriche*, Milano  
 V. Imbriani, *Traduttore, traditore*, in *Fame usurpate*, Napoli

**1880**

A. Rondani, *Saggi di critiche d'arte*, Firenze

**1881**

L. Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni*, Venezia

**1882**

G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici* (1878), Firenze



**1883**

*Esposizione internazionale di Belle Arti in Roma. Catalogo delle opere esposte nella mostra retrospettiva d'arte italiana*, Roma

*Esposizione retrospettiva di alcune opere del defunto Professore di Pittura F. Hayez nel Palazzo di Brera*, Catalogo a cura di G. Mongeri, Milano

**1885**

G. Zanella, *Paralleli letterari*, Verona

**1887**

G. Carcano, *Lettere alla famiglia e agli amici*, Milano

E. Pazzi, *Ricordi d'arte*, Firenze

**1888**

R. Barbiera, *Arte ed amori (Profili lombardi)*, Milano

G. Caprin, *I nostri nonni. Pagine della vita triestina dal 1800 al 1830*, Trieste

**1890**

O. Brentari, *Guida del Trentino*, Bassano

F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di G. Carotti, Milano

**1891**

C. Boito, *L'ultimo dei pittori romantici*, «Nuova Antologia» XXXVI

G. Caprin, *Tempi andati. Pagine della vita triestina (1830-1848)*, Trieste

**1894**

M. Majnoni, A. Gazzoletti. *Poeta e Patriota (con documenti e scritti inediti)*. Milano

D. Reich, A. Maffei: *Lettere ad A. Gazzoletti (1837-1838)*, Trento

**1895**

E. Barbarani, *Versi inediti di A. Maffei*, Verona

**1896**

E. Brol, A. Gazzoletti, «Annuario degli Studenti trentini», II, Milano

G. Carcano, *Epistolario*, in *Opere complete*, X, Milano

**1898**

E. Nencioni, A. Maffei, in *Saggi critici di Letteratura italiana*, preceduti da uno scritto di G. D'Annunzio, Firenze

**1899**

G. Carotti, *Artisti contemporanei*, Giuseppe Bertini, «Emporium», IX

**1903**

R. Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei (1895)*, Milano

L.A. Baruffaldi, *Riva tridentina*, Riva  
V. Bignami, *Enrico Scuri ricordato ai Soci del Circolo Artistico di Bergamo*, Bergamo

**1905**

R. Barbiera, *Verso l'ideale. Profili di letteratura e d'arte*, Milano

**1906**

G. Horloch, *L'opera letteraria di S. Gesner e la sua fortuna in Italia*, Castelfiorentino

R. Manzoni, *Vincenzo Vela*, Milano

G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute 1847 - 1860*, Milano

**1907**

E. Allodoli, *Milton e l'Italia*, Prato

E. Benvenuti, A. Maffei *alla luce delle sue lettere*, «Archivio Trentino», IV

E. Benvenuti, *Lettere inedite di A.M. riguardanti la sua traduzione del Faust*, Firenze

E. Benvenuti, *Memorie originali. Trentini e Toscani nel XIX secolo*, «Tridentum», X, 5

L. Rizzoli jun., *Due opere di Domenico Induno e di Vincenzo Vela*, «Bollettino del Museo Civico di Padova»

E. Ventura, *Jacopo Cabianca, i suoi amici e il suo tempo*, Treviso

**1908**

C. Fasola, *Bibliografia schilleriana*, «Rivista mensile di letteratura tedesca»

**1909**

F. Galanti, *Glorie trentine A.M.*, «Italiani visitate il Trentino», Rovereto

T. Massarani, *Una nobile vita. Carteggio inedito scelto, ordinato e postillato da R. Barbiera*, Firenze

**1910**

R. Barbiera, *Nell'anno in cui morì Romagnosi (1835)*, in *Grandi e piccole memorie*, Milano

T. Massarani, *Studi di letteratura e d'arte*, con proemio per cura di G. Natali, Firenze

**1911**

E. Benvenuti, A.M. *Poeta originale e traduttore*, «Procultura», II

*Il ritratto italiano*, catalogo della mostra a cura di U. Ogetti, Firenze

**1912**

G. Gabetti, *Giovani Prati*, Milano

Z.Z. *Un inno quarantottesco e alcune lettere di A.M.*, «Rassegna universale», CLXVIII

**1913**

G. Biadego, *Un milite oscuro della libertà Giuseppe Caterinetti Franco*, in *Letteratura e patria negli anni della dominazione austriaca*, Città di Castello

A. Boselli, *Commemorazione di Alberto Rondani*, Parma

L. Marchetti, *Il Trentino nel Risorgimento*, Milano

G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano

L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano

**1914**

R. Barbiera, *La Principessa Belgiojoso. Da memorie inedite o rare o da Archivi segreti di Stato*, Milano

**1915**

M. Bori, *Un bibliofilo novarese corrispondente del Manzoni*, «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», IX, 1-2

**1916**

C. Olmo, *Lettere del poeta trentino Andrea Maffei*, «Nuova Antologia», CLXXXIV, Luglio-Agosto

**1922**

*Mostra individuale (Ritratti) di Francesco Hayez*, in *XIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo a cura di R. Calzini, Venezia

**1923**

*Il ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di N. Barbantini, Venezia

V. Fainelli, *L'inno di Francesco Giuseppe nella traduzione ufficiale*, «Lettura», Milano

**1925**

C. Cattaneo, *Scritti letterari*, Firenze

**1926**

R. Barbiera, *Ideali e caratteri del Risorgimento*, Milano

**1928**

XVI Esposizione Biennale Internazionale d'arte, catalogo della mostra, Venezia  
A. Visconti, *Una stamperia milanese (sec. XVIII - sec. XX)*, Milano

**1931**

L.A. Garibaldi, G. Verdi nelle lettere di E. Muzio a A. Barezzi, Milano

**1934**

*Dipinti di Francesco Hayez*, catalogo della mostra a cura di G. Nicodemi, Milano

**1935**

*L'art italien du XIX et XX siècles*, catalogo della mostra, Parigi  
E. Brol, A. Gazzoletti e A. Maffei *Carteggio inedito (1837-1865)*, Rovereto

**1936**

G.B. Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze

**1937**

E. Brol, *Lettere di A. Gazzoletti ad A. Maffei (1837-1866)*, Trieste  
*Ausstellung Italienischen Kunst von 1800 bis zur Gegenwart veraussteltet von der Kgl. Italienischen Ragierung in Gemeinschaft mit der Preussischen Akademie der Künste zu Berlin*, catalogo della mostra, Berlino

**1938**

G. Rota, *Un artista bergamasco dell'Ottocento. Giovanni Maria Benzoni, nella storia della scultura e nell'epistolario familiare*, Bergamo

**1939**

B. Croce, *Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Goethe*, «La Critica», 37

**1948**

E. Brol, *Due trentini decorati della medaglia commemorativa delle Cinque Giornate*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», Trento

*Dipinti dell'Ottocento italiano a Lugano*, catalogo della mostra a cura di P. D'Ancona, Lugano

V. Santoli, *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche*, in *Letterature comparate*, Milano

**1950**

*L'accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, catalogo della mostra a cura di E. Bassi, Venezia

**1951**

*Il costume nel tempo*, catalogo della mostra, Venezia

*Mostra Manzoniana*, catalogo, Milano

**1953**

G. Barblan, *Storia di una cantata non scritta*, «La Scala. Rivista dell'Opera» 39

*Il ritratto nella pittura lombarda dell'Ottocento*, catalogo della mostra a cura di M. Valsecchi, Verbania

*La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, catalogo della mostra a cura di U. Nebbia, Milano

*Pittori lombardi del secondo Ottocento*, catalogo della mostra a cura di A. Ottino Della Chiesa, Como

**1955**

*La pittura lombarda della Scapigliatura*, catalogo della mostra a cura di S. Paganini, Milano

**1957**

B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, Bari

**1958**

L. Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, Milano-Napoli

F. De Sanctis, *Mazzini e la scuola democratica*, III, «Storia della letteratura italiana del sec. XIX», a cura di Alberto Asor Rosa, Milano

**1959**

*The Romantic Movement*, catalogo della mostra, London

**1961**

*L'Unità d'Italia, mostra storica*, catalogo, Torino

**1962**

G. Nicodemi, *Francesco Hayez*, Milano

**1963**

U. Corsini, *Il Trentino nel secolo decimono*, Rovereto

**1964**

C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano

**1965**

B. Passamani, *Ville del Trentino*, Trento

**1967**

F. Haskell, *Francesco Guardi and the Nineteenth Century*, in «*Problemi guardeschi*», Venezia

F. Haskell, *Tiepolo e gli artisti del secolo XIX*, in V. Branca (a cura di) *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, I, Firenze

**1968**

C. De Lollis, *Le ballate di Dall'Ongaro e Maffei (1929)*, in *Scrittori d'Italia*, Napoli

**1969**

C. Cusatelli, *Don Carlos di Schiller tradotto da A.M.*, in *Atti del II Convegno internazionale di studi verdiani*, Parma

**1971**

S. Coradeschi, *L'opera completa di Francesco Hayez*, Milano

C. Del Bravo, *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra, Firenze  
Gabinetto Disegni e Stampe

*Michelangelo Grigoletti e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di G.M. Pilo, Pordenone

V. Santoli, *La letteratura tedesca moderna*, Firenze

**1972**

I. Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard  
S. Pinto, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale*, Firenze

**1973**

G. Amoroso, *Giovanni Prati. Voci borghesi e tensione romantica*. Napoli

G. Avanzi, G. Sichel, *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Firenze  
*Carteggio Tenca-Maffei*, a cura di L. Januzzi, Milano

*Mostra manzoniana 1873-1973*, catalogo a cura di D. Isella, Milano



A. Morassi, *Antonio e Francesco Guadri*, Venezia  
*Romanticismo Storico*, catalogo della mostra a cura di S. Pinto, Firenze

#### 1974

A. Di Ascoli, *Quartetto milanese ottocentesco. Lettere di Giuseppe Verdi Giuseppina Strepponi Clara Maffei Carlo Tenca e di altri personaggi del mondo politico e artistico dell'epoca*, Roma  
C. Ceccuti *Un editore del Risorgimento, Felice Le Monnier*, Firenze  
E. Spalletti, *Il secondo ventennio di attività di Giovanni Dupré*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV-2

#### 1975

V. Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze  
*Mostra dei maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, Milano

#### 1976

B. Cetti Marinoni, *Le traduzioni goethiane di A.M.*, «Giornale storico della letteratura italiana», Torino

#### 1978

Lorenzo Bartolini, catalogo della mostra, Prato

#### 1979

Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822-1879, catalogo della mostra a cura di A. Mottola Molfino, Milano  
*Stampe romantiche a Brera*, catalogo della mostra a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano  
N. Scott, *Vincenzo Vela 1820-1891*, New York

#### 1980

Ary Scheffer 1795-1858, *dessins aqua-relles esquisses à l'huile*, catalogo della mostra a cura di L. Ewals, Paris  
M. Berengo, *Intellettuai e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino  
*Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra, Torino  
B. Ricatti, *Caregaro Negrin, architetto vicentino tra eclettismo e liberty*, Padova

#### 1981

A. Pranzelores, *Storia Tradizione Arte del Trentino*, Trento

#### 1982

*Le grandi firme dell'Ottocento italiano nella raccolta civica*, catalogo della mostra a cura di U.G. Tessari, Verona  
F. Mazzocca, *Invito a Francesco Hayez*, Milano  
A. Mottola Molfino, M. Natale, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano  
M. Perry, *Antonio Sanquirico, art merchant of Venice*, in «Labyrinthos», 1/2

#### 1983

R. Bocchi e C. Oradini, *Le città nella storia d'Italia*, Trento, Bari  
V. Emiliani, *Le mille vite dei libertari italiani*, Milano  
Hayez, catalogo della mostra a cura di M.C. Gozzoli, F. Mazzocca, Milano  
«Le bateau de récréation». Ovvero *Album romantico 1820-1850*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, Roma

#### 1984

XII Mostra mercato antiquari milanesi *Palazzo della Permanente, Studio Paul Nicholls*, Milano  
*Una raccolta di disegni di Gerolamo Induno. Episodi di vita risorgimentale*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, Milano  
G. Riccadonna, *Giovanni Prati poeta dell'effimero*, Mori  
A. Zanni, *Note sui falsi antichi negli arredi*, in *Fra Rinascimento e Manierismo. Scritti di Storia dell'Arte in memoria di A. M. Brizio*, Firenze

#### 1985

P. Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia a Firenze 1820-1920*, Pisa  
D. Levi, *Strutture espositive a Trieste dal 1829 al 1847*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XV 1  
*Manzoni il suo e il nostro tempo*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzocca, G. Testori, Milano  
M. Marri Tonelli, *Andrea Maffei e Giuseppe Verdi*, «Il Sommolago» 1 e 3 (1985); 1-3 (1986); 1 (1987)

*L'Officina dei Promessi Sposi*, catalogo della mostra a cura di D. Isella, F. Mazzocca, Milano

M. Panzeri, *Per la storia della letteratura artistica bergamasca: Girolamo e Carlo Marenzi tra erudizione settecentesca e cultura neoclassica*, in *Guida di Bergamo 1824 del conte Girolamo Marenzi*, Bergamo 1985

G. Riccadonna, *Andrea Maffei*, «Judicaria» ottobre e *Andrea Maffei poeta raffinato e traduttore di gemme straniere*, in «Judicaria» n. 1, gennaio aprile

#### 1986

S. Marinelli, *La pittura «italiana» a Verona (1797-1945)*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà del Novecento*, Verona  
M. Marri Tonelli, *Il traduttore dell'Ottocento in I traduttori goethiani del Garda trentino*, Torino  
*La Permanente, Un secolo d'arte a Milano*, catalogo della mostra, Milano  
G. Riccadonna, *Andrea Maffei: la sfortuna del classicismo e del cosmopolitismo*, «Uomo Città Territorio» n. 126-7, giugno-luglio, agosto-settembre n. 130, ottobre, inserto speciale

## INDICE DEI NOMI

Acerbi Giuseppe p. 24  
 Aganor Giuseppina p. 143  
 Aganoor Vittoria p. 13, 20, 41  
 Ala Ponzzone Filippo p. 160, 161, 178  
 Albano S. p. 40, 130, 262  
 Aleardi Aleardo p. 29  
 Alfieri Aurelio p. 64, 174, 184, 232  
 Alfieri Vittorio p. 62  
 Amerling Friedrich p. 122, 172, 180  
 Anacreonte p. 13, 43, 48, 72, 143  
 Appiani Andrea p. 100, 106  
 Appiani Andrea (jr) p. 14, 130, 134  
 Archinto Giuseppe p. 120  
 Aretino Pietro p. 102, 103  
 Arienti Carlo p. 66  
 Arrivabene Opprandino p. 145  
 Avancini Giustiniano degli p. 253

Bagatti Valsecchi Pietro p. 198  
 Balbo Cesare p. 220  
 Balzac Honorè p. 103, 116  
 Banfi Antonio p. 104  
 Barabino Nicola p. 130  
 Baratieri Oreste p. 40  
 Barbiera Raffaello p. 27, 28, 96, 103, 111, 198  
 Barbieri Giuseppe p. 249  
 Barni Giuseppe p. 48, 66  
 Bartolini Lorenzo p. 74, 145, 158, 164, 166, 174, 184  
 Baruffaldi Luigi Antonio p. 246, 249, 250, 252  
 Baruzzi Cincinnato p. 145, 164  
 Battisti Cesare p. 75  
 Beer Michele p. 37, 72, 74  
 Belgiojoso Barbiano Rinaldo di p. 111  
 Belgiojoso Trivulzio Cristina di p. 12, 84, 106, 107, 214  
 Bellini Vincenzo p. 11, 27, 92  
 Bellosio Carlo p. 129  
 Bellotti Felice p. 24  
 Bellucci Vincenzo p. 74, 130  
 Benzoni Giovanni Maria p. 48, 148, 149, 152  
 Bergonzoli Giulio p. 109, 130, 152  
 Bernasconi Giorgio p. 178  
 Berni Francesco p. 116

Bertini Giovanni p. 218  
 Bertini Giuseppe p. 14, 50, 66, 68, 107, 114, 115, 120, 130, 133, 136, 141, 143, 204, 216, 217, 218, 219, 220, 230  
 Bertini Pompeo p. 218  
 Bisi Giuseppe p. 145  
 Bisleri Antonio p. 48, 49  
 Boito Camillo p. 69, 102, 115, 120, 126, 174, 204, 216, 217, 220  
 Bonatti Gaetano p. 46  
 Bonghi Ruggero p. 39  
 Bortolazzi G. (conte) p. 250  
 Bosa E. p. 146  
 Bottacin Niccolò p. 160  
 Bottari (abate) p. 112  
 Bramati Giuseppe p. 120  
 Brentari Ottone p. 253, 260  
 Brocchetti Maddalena p. 11  
 Bruegel Jan, il Vecchio p. 117, 135  
 Brusasorci Domenico p. 113, 132, 133  
 Byron George Gordon p. 12, 13, 34, 41, 43, 50, 52, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 70, 77, 101, 107, 202, 206

Cabianca Jacopo p. 12, 28, 30, 56, 58, 70, 93, 97, 107, 116, 258  
 Cacciatori Benedetto p. 49, 230  
 Cagnacci Guido p. 186  
 Cagnoli Agostino p. 182  
 Caimi Carlo p. 66, 68, 69  
 Cairolì Benedetto p. 13, 79, 80  
 Caironi Agostino p. 238  
 Calvi Gottardo p. 172  
 Cambi p. 262  
 Camozzi Vertova, Giovanbattista p. 190  
 Canaletto Antonio Canal. detto p. 137  
 Canella Giuseppe p. 108, 110, 132, 134, 172, 244  
 Canova Antonio p. 48  
 Cantù Cesare p. 26, 96  
 Cantù Ignazio p. 218, 219  
 Capecelatro Vincenzo p. 55  
 Capponi Gino p. 12, 56  
 Caradosso Cristoforo Foppa, detto p. 122  
 Carcano Giulio p. 12, 26, 28, 70, 146, 149  
 Carducci Giosuè p. 39, 40  
 Caregaro Negrin Antonio p. 258, 259  
 Cariani Giovanni Busi, detto p. 112  
 Carotti Giulio p. 14, 68, 216, 217  
 Carpaccio Vittore p. 68  
 Carrer Luigi p. 12, 23, 28

Cattaneo Carlo p. 33  
 Cavezzali Camilla p. 142  
 Cavezzali Francesco p. 66  
 Cavour Camillo p. 75, 78  
 Celotti (abate) p. 112  
 Checchi Eugenio p. 41, 60, 258, 259, 260  
 Chiusole Adamo p. 246  
 Ciani (fratelli) p. 190  
 Cicognara Leopoldo p. 102  
 Ciseri p. 40, 74  
 Cittadella Vigodarzere (conti) p. 248  
 Conconi Mauro p. 98, 109, 131, 134, 143, 186  
 Conti Giuseppe p. 182  
 Cornelius Peter p. 100, 129  
 Cornienti Cherubino p. 109  
 Corra Giulio p. 103  
 Correggio p. 113, 134  
 Correnti Cesare p. 13, 29, 96, 146  
 Corridi Hall Giulia p. 18  
 Costa Paolo p. 11, 71, 72  
 Craffonara Giuseppe p. 246, 255  
 Cremona Tranquillo p. 68

D'Adda Girolamo p. 180  
 Dallago Girolamo p. 140  
 Dal Bosco G.P. p. 254  
 Dalla Torre p. 150  
 Dall'Ongaro Francesco p. 29  
 D'Annunzio Gabriele p. 39, 40, 41  
 Dante p. 70, 114, 136, 216, 218, 219, 220, 222, 224, 226, 228  
 D'Azeglio Costanza p. 118, 120  
 D'Azeglio Massimo p. 29, 70, 240  
 De Albertis Sebastiano p. 108  
 De Consolati Simone p. 158, 254, 255  
 De Gubernatis p. 22, 28, 33, 34  
 Delacroix Eugenio p. 128  
 Delaroche Paul p. 128  
 Del Sarto Andrea p. 113, 137  
 De Lutti Clara p. 12, 50, 70, 109, 122, 140, 152, 185, 206, 258, 261  
 De Lutti famiglia p. 12, 20, 22, 77, 109, 130, 236  
 De Lutti Francesca p. 12, 30, 44, 128, 140, 141, 258, 261  
 De Lutti Maria p. 140, 141  
 De Lutti Vincenzo (sr.) p. 150, 230, 236  
 De Lutti Vincenzo (jr) p. 12, 16, 20, 60, 120, 130, 131, 258, 259, 260, 262  
 De Maurizio F. p. 88  
 De Sanctis p. 35



- Dietrich p. 111  
 Di Negro Giancarlo p. 12  
 Dolce p. 258  
 Dolci Carlo p. 113, 136, 168  
 Domenichino Domenico Zampieri, detto p. 178  
 Donizetti Gaetano p. 153, 236  
 Dorè Gustav p. 71  
 Dorino p. 109  
 Dossi Carlo p. 96  
 Duprè Giovanni p. 50, 64, 95, 130, 144, 147, 148, 152, 153, 224, 226, 232, 234  
 Durer Albrecht p. 112, 178
- Ferdinando I, imperatore d'Austria p. 11, 77, 82, 86, 88, 98, 101  
 Fermini Ambrogio p. 110, 244  
 Feroni Paolo p. 156  
 Ferrari Carlo p. 111, 132, 134, 136  
 Ferrari Luigi p. 146, 174, 178  
 Ferroni Egisto p. 108  
 Finiguerra Maso p. 122  
 Fiorio Filippo p. 141  
 Formenti Giovanni p. 246  
 Fortoul Hippolyte p. 126  
 Foscolo Ugo p. 13, 29, 54, 82  
 Fraccaroli Innocenzo p. 138  
 Frà Galgaro Vittore Ghislandi, detto p. 113  
 Francesco I, imperatore d'Austria p. 98  
 Francesco Giuseppe, imperatore d'Austria p. 78, 82, 88  
 Franchini p. 135  
 Francia Francesco Raibolini, detto p. 113, 137  
 Franco Giacomo p. 108, 122, 188  
 Frigerio Ferrante p. 114  
 Frullani Emilio p. 140, 160  
 Fusinato Arnaldo p. 29  
 Fusinati Arnaldo p. 168  
 Fusinato Fua Erminia p. 29/41
- Galanti Ferdinando p. 30, 45, 143  
 Galli Antonio p. 104  
 Gandini Domenico p. 51, 52, 68, 208  
 Gautier Theophile p. 214  
 Gazzoletti Antonio p. 12, 24, 28, 30, 41, 58, 70, 75, 78, 102, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 126, 140, 141, 164, 166, 182, 206, 244, 246, 252, 258  
 Gessner Salomon p. 11, 22, 24, 33, 37, 45, 46, 48, 57, 72, 147
- Giordani Pietro p. 24, 146, 166  
 Giorgini Gian Battista p. 29  
 Giotto p. 97, 216, 222, 224  
 Giovanelli Benedetto p. 252, 254, 255  
 Giovanni re di Sassonia p. 61  
 Giulini Giorgio p. 66  
 Giulio Romano G. Pippi, detto p. 158  
 Giusti Giuseppe p. 29, 56, 92  
 Goethe Johann Wolfgang von p. 13, 36, 37, 43, 54, 60, 61, 62, 80  
 Gordigiani Michele p. 18, 20, 40, 135, 142  
 Gori Pietro p. 85  
 Gozzi (pittore) p. 254  
 Gozzi Carlo p. 11  
 Grillparzer Franz p. 13, 36, 37, 107, 202  
 Grossi Tommaso p. 12, 24, 58, 145  
 Guadagnini p. 135  
 Gualdo Bianca p. 102  
 Gualdo Francesco p. 174  
 Guardi Francesco p. 114, 136  
 Guercino p. 178, 258
- Habnith p. 113  
 Hall Orazio p. 18  
 Hall Corridi Giulia p. 142  
 Haydn Franz Joseph p. 82  
 Hayez Francesco p. 12, 14, 36, 50, 52, 54, 56, 68, 74, 76, 77, 86, 88, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 107, 111, 113, 114, 117, 122, 126, 128, 129, 132, 136, 143, 148, 152, 153, 156, 158, 164, 172, 176, 178, 180, 182, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 207, 208, 212, 214, 216, 230, 238, 240, 254, 255  
 Heine Heinrich p. 13, 37, 41  
 Heyse Paul p. 37, 95  
 Hess Peter von p. 129  
 Hoepli Ulrico p. 85  
 Holbein Hans, il Giovane p. 62  
 Hugo Victor p. 60
- Incontri Clementina p. 142, 143  
 Induno Domenico p. 14, 217  
 Induno Girolamo p. 111, 132  
 Induno (fratelli) p. 129  
 Imbriani Vittorio p. 30, 40, 43, 61  
 Ingres Jean Auguste Dominique p. 128
- Jappelli Giuseppe p. 126  
 Jarro (vedi Piccini Giulio)
- Jelosco p. 14, 143  
 Juva Branca Matilde p. 106, 212, 214
- Karis Sigismondo p. 52, 102  
 Kaulbach Wilhelm von p. 100, 129, 149  
 Klopstock Amadio p. 11, 24, 25, 37, 57, 70  
 Kolowrat - Liebschinsky Franz Anton von p. 86
- Lamberi Luigi p. 86, 100  
 Lange Julius p. 108, 122, 128, 132, 258  
 Le Monnier Felice p. 12, 13, 18, 22, 26, 29, 30, 35, 41, 42, 43, 61, 62, 71, 72, 74, 84, 141  
 Leopardi Giacomo p. 24  
 Leopoldo, re del Belgio p. 168  
 Litszt Franz p. 11  
 Litta Giulio p. 106, 120, 184  
 Litta Modignani Gaetano p. 202  
 Litta Visconti Arese Antonio p. 144  
 Locatello Gian Francesco p. 178  
 Lochis Guglielmo p. 111, 112, 114  
 Lodovico arciduca p. 86  
 Lombroso Cesare p. 40  
 Lorenzi Bartolomeo p. 23  
 Lorenzi Giuseppe p. 178  
 Lucherini Pietro p. 145  
 Ludwig I, re di Baviera p. 122, 128  
 Luini Bernardino p. 103
- Machiavelli Niccolò p. 143  
 Maffei Filippo p. 11, 132  
 Maffei Giuseppe p. 11, 23, 56, 122  
 Maffei Carrara Spinelli Clara p. 11, 13, 16, 27, 96, 103, 109, 142, 214, 258  
 Magistretti Emilio p. 178  
 Majer Andrea p. 158  
 Makart Hans p. 130  
 Malfatti Andrea p. 251, 262  
 Malfatti Girolamo p. 158, 254  
 Malipiero Luigi p. 102, 103  
 Malvezzi Luigi p. 230  
 Mamiani Terenzio p. 80, 81  
 Manfredini Gaetano p. 143  
 Manzoni Alessandro p. 13, 24, 42, 54, 96, 114, 115, 240  
 Manzoni Borri Teresa p. 240  
 Marchesi Luigi p. 111  
 Marchesi Pompeo p. 100, 103, 136, 172

- Marco D'Oggiono p. 137  
 Marozzi Giuseppe p. 202  
 Marrubini p. 64  
 Martini (conti) p. 248  
 Martini Ferdinando p. 39  
 Maspero Paolo p. 22, 30, 72, 140, 143  
 Massarani Tullo p. 70, 126  
 Massimiliano, duca p. 12, 77, 122, 142  
 Mauri Achille p. 29, 143  
 Mazoni Guido p. 40  
 Mazza Salvatore p. 109, 110, 133, 135, 136  
 Mazzini Giuseppe p. 75  
 Mazzo Luigi p. 83  
 Mercadante Saverio p. 170  
 Metastasio Pietro p. 93  
 Metternich Klemens von p. 86  
 Mejerbeer Giacomo p. 72  
 Michieli Giacomo p. 253  
 Micotti Ignazio p. 178  
 Migliara Giovanni p. 126  
 Milton John p. 12, 33, 61, 62, 70, 152  
 Minardi Tommaso p. 126  
 Molinelli Pietro p. 52  
 Molmenti Pompeo p. 61  
 Molteni Giuseppe p. 52, 82, 107, 145, 172  
 Mongeri Giuseppe p. 152, 186, 210, 238  
 Montanari Benassù p. 23  
 Montanelli Giuseppe p. 29  
 Montani Giuseppe p. 24  
 Monti Vincenzo p. 11, 22, 24, 25, 26, 29, 32, 34, 45, 70, 71, 72, 74, 77, 86, 93, 100, 132  
 Moore Thomas p. 13, 32, 33, 41, 50, 52, 57, 60, 61, 70, 101, 152  
 Morbio Cesare p. 115  
 Moriani Napoleone p. 170  
 Morone Domenico p. 111  
 Mosconi (salotto) p. 23  
 Murillo Bartolomè Esteban p. 111, 113  
 Mustoxidi Andrea p. 23, 72, 74  
 Muzio Emanuele p. 32, 90  
 Mylius Enrico p. 60  
  
 Napoleone I p. 78, 100, 107, 147, 154, 155  
 Nava Ambrogio p. 104  
 Negri (famiglia) p. 115/116  
 Negroni Prati Alessandro p. 68, 69, 122, 204  
 Negroni Prati Morosini Giuseppina p. 111, 142, 194, 242  
 Nencioni Enrico p. 39, 96  
  
 Niccolini Giovan Battista p. 12, 29, 54, 55, 56, 64  
 Nicolini Giuseppe p. 23  
  
 Omero p. 32, 71, 72  
 Orleans Luigi Filippo p. 97  
 Ossian p. 62  
  
 Pagliano Eleuterio p. 14  
 Pallavera Giovanni p. 106, 110, 111, 132, 135  
 Palloni Gaetano p. 74  
 Palma il Giovane p. 137, 156  
 Palma il Vecchio p. 68, 137  
 Palma (pittori) p. 113  
 Pandiani Giovanni p. 46, 147, 152  
 Papadopoli Antonio p. 23, 25  
 Parini Giuseppe p. 86, 100  
 Patrizio Antonio p. 198  
 Pazzi Enrico p. 74, 222, 224  
 Pedro I, imperatore del Brasile p. 220  
 Perini Agostino p. 246  
 Perini Carlo p. 251, 254  
 Perticari Giulio p. 24  
 Perugino p. 258  
 Petrarca Francesco p. 13, 70  
 Pezzi (Francesco) p. 174  
 Piazzetta Gian Battista p. 87, 100, 114, 135, 138  
 Piave Francesco Maria p. 84, 91, 95  
 Piccini Giulio (Jarro) p. 30, 40, 142, 143  
 Piloty Karl Theodor von p. 129, 130, 135  
 Piloty Ferdinand p. 122  
 Pinamonti Gioseffo p. 254, 258  
 Pindemonte Ippolito p. 23  
 Piotti Pirola Caterina p. 180, 210  
 Pirola Luigi p. 28, 35, 50, 54, 57, 58, 84, 143  
 Platen August von p. 54  
 Pock Giovanni p. 52  
 Podesti Francesco p. 108  
 Poggi Cesare p. 104  
 Poldi Pezzoli Gian Giacomo p. 14, 114, 115, 120, 220  
 Poldi Pezzoli Trivulzio Rosina p. 118, 120, 166  
 Prasca Manfredo Stefano p. 12, 50  
 Prati Giovanni p. 29, 79, 81, 178, 258, 260  
 Protonotari Francesco p. 43  
 Puccinelli Antonio p. 109, 136  
 Pucio Angelina p. 14, 142, 143  
  
 Puttinati Alessandro p. 103, 144  
 Pyrker Ladislaus p. 11, 25, 37, 50, 52  
  
 Querena Luigi p. 111, 142  
  
 Raffaello p. 246  
 Raimondi (restauratore) p. 116  
 Ranzi Francesco p. 251  
 Rasori Giovanni p. 34  
 Ratti p. 58  
 Rembrandt p. 137  
 Reni Guido p. 113, 134, 258  
 Revere Giuseppe p. 145, 146  
 Ribossi Angelo p. 40, 111, 132, 135  
 Ricasoli Bettino p. 29, 42  
 Riccardi Luigi p. 58, 111, 132  
 Ricci p. 74  
 Ricci Paternò Maria p. 134  
 Ricordi Giulio p. 72, 74, 143  
 Ridolfi Michele p. 126  
 Righi fratelli p. 142  
 Ripamonti Carpano Giuseppe p. 238  
 Ripamonti Carpano Paolo p. 12, 60, 68, 88, 182, 240  
 Ristori Adelaide p. 12, 55  
 Rizzi Giovanni p. 28  
 Rizzo p. 208  
 Robusti p. 103  
 Romani Felice p. 70, 71  
 Romolo p. 46, 48  
 Rondani Alberto p. 126  
 Rosa (pittore) p. 258  
 Rosmini Antonio p. 11, 25, 240  
 Rossini Gioacchino p. 84, 194  
 Rotondi Pietro p. 184  
 Rotschild famiglia p. 114  
 Rottmann Carl p. 128  
 Rovani Giuseppe p. 23, 96, 238  
  
 Sabatelli p. 216  
 Sacchi Giuseppe p. 58, 145, 146, 166, 168, 184  
 Sacco Luigi p. 109, 111, 132, 133, 134, 136, 137, 140, 259, 260  
 Sagredo Agostino p. 145, 146  
 Sala Eliseo p. 107, 178, 182  
 Samoyloff Pahlen Giulia p. 118, 120  
 Sangiorgio Abbondio p. 49  
 Sanquirico Antonio p. 115  
 Scalvini Giovita p. 24, 60  
 Scaramuzza Francesco p. 178  
 Scattola Domenico p. 110, 111, 134  
 Schedoni Bartolomeo p. 113, 137



- Scheffer Ary p. 97  
 Schiavoni Felice p. 170  
 Schiavoni Natale p. 14, 108, 112, 113, 133, 134, 140, 141, 142, 146, 168, 170, 171, 172, 178, 182, 207  
 Schiller Friedrich p. 11, 12, 13, 28, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 43, 54, 56, 57, 58, 60, 61, 70, 77, 80, 94, 95, 101, 141, 143  
 Schio Serego Alighieri Anna p. 23  
 Schleich Eduard p. 122  
 Schnorr von Carolsfeld Julius p. 100  
 Scolari famiglia p. 23  
 Scott Walter p. 116  
 Scribe Eugène p. 107, 255  
 Scrosati Luigi p. 218  
 Scuri Enrico p. 109, 134, 136  
 Seidl Giovanni Gabriele p. 82  
 Selvatico Pietro Estense p. 103, 104, 107, 114, 116, 126, 145, 146, 180, 206, 222, 249, 250, 251  
 Sernagiotto p. 168, 170, 171  
 Servi Giovanni p. 51, 52, 74, 107, 147  
 Shakespeare William p. 28, 68, 70, 95  
 Simonetta Silvestro p. 178  
 Sogni Giuseppe p. 107, 210  
 Solera Temistocle p. 29, 91  
 Somma Antonio p. 91  
 Sommariva Carlo p. 52  
 Sonnino Sidnej p. 41  
 Spechel Angelo p. 142  
 Spinello Aretino p. 97  
 Stäel madame de p. 22, 32, 34, 35, 37  
 Stampa Stefano p. 240  
 Stendhal (Henrj Beile) p. 103  
 Strazza p. 74  
 Taccioli Enrico p. 202  
 Taccioli Gaetano p. 178  
 Tasso Torquato p. 220  
 Tenca Carlo p. 12, 46, 71, 117, 144, 145, 147, 148, 184, 214, 238  
 Tenerani Pietro p. 48  
 Thalberg Sigismund p. 11  
 Thunn Matteo p. 252, 254, 258  
 Tiepolo Gianbattista p. 87, 100, 114, 137  
 Tintoretto p. 102, 103  
 Tintoretto Maria p. 102, 103  
 Tiziano p. 102, 111, 112, 158, 214, 258  
 Toccagni Luigi p. 107, 156  
 Tomaselli Albano p. 253  
 Tommaseo Niccolò p. 23, 71, 240  
 Torelli Achille p. 30  
 Toschi Paolo p. 171  
 Uboldo Ambrogio p. 88, 174, 178  
 Ugoni Camillo p. 11, 23  
 Umberto I p. 13  
 Valentini Gottardo p. 111, 136  
 Valery Paul p. 23  
 Vallardi Giuseppe p. 51  
 Vanaxel-Castelli Adolfo p. 82  
 Vantini rodolfo p. 254  
 Vasari Giorgio p. 122  
 Vassalli p. 86  
 Vela Lorenzo p. 236, 238  
 Vela Vincenzo p. 12, 46, 50, 107, 114, 128, 138, 141, 142, 152, 154, 155, 160, 162, 184, 185, 190, 219, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 236, 238, 240, 262  
 Veneziani Giovanni p. 106  
 Verazzi Baldassare p. 182  
 Verdi Giuseppe p. 12, 23, 32, 37, 41, 50, 56, 58, 64, 72, 74, 77, 90, 92, 95, 259  
 Verga Andrea p. 13, 141  
 Viesses G.P. p. 43  
 Visconti Luchino p. 204  
 Visconti d'Aragona Vittoria p. 120  
 Visconti Venosta Emilio p. 14, 79, 80  
 Vittorio Emanuele II p. 44, 78  
 Viviani Antonio p. 166, 182  
 Von Willer p. 160  
 Waldmüller Ferdinand Georg p. 172  
 Wittelsbach p. 122  
 Württemberg Maria di p. 97  
 Zajotti Paride p. 11, 23, 24, 25, 26, 45  
 Zanella Giacomo p. 30, 33, 45  
 Zedlig Giuseppe Cristiano di p. 37, 147  
 Zennaro Gaetano p. 108  
 Zona Antonio p. 109, 134, 146, 208  
 Zucchi Carolina p. 194











